

# Sochařské dílo Jiřího Seiferta

The Sculptural Work of Jiří Seifert



# Sochařské dílo Jiřího Seiferta

*diplomová práce*

**Jitka Hlaváčková**

vedoucí práce:  
Doc. PhDr. Vojtěch Lahoda

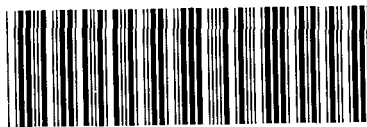
Ústav pro dějiny umění Filosofické fakulty University Karlovy v Praze

2006

D 671

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav pro dějiny umění - knihovna  
116 42 Praha 1, Celetná 20

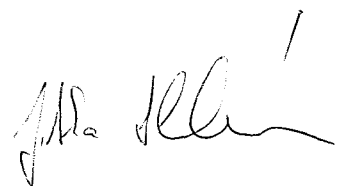
V-44/2007



\*2551139788\*

**Filozofická fakulta  
Univerzity Karlovy v Praze**

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala bez cizího přispění a pouze za použití uvedených pramenů a literatury.

A handwritten signature in black ink, consisting of stylized cursive letters, likely representing the name Jitka Hlaváčková.

V Praze, dne 20. srpna 2006

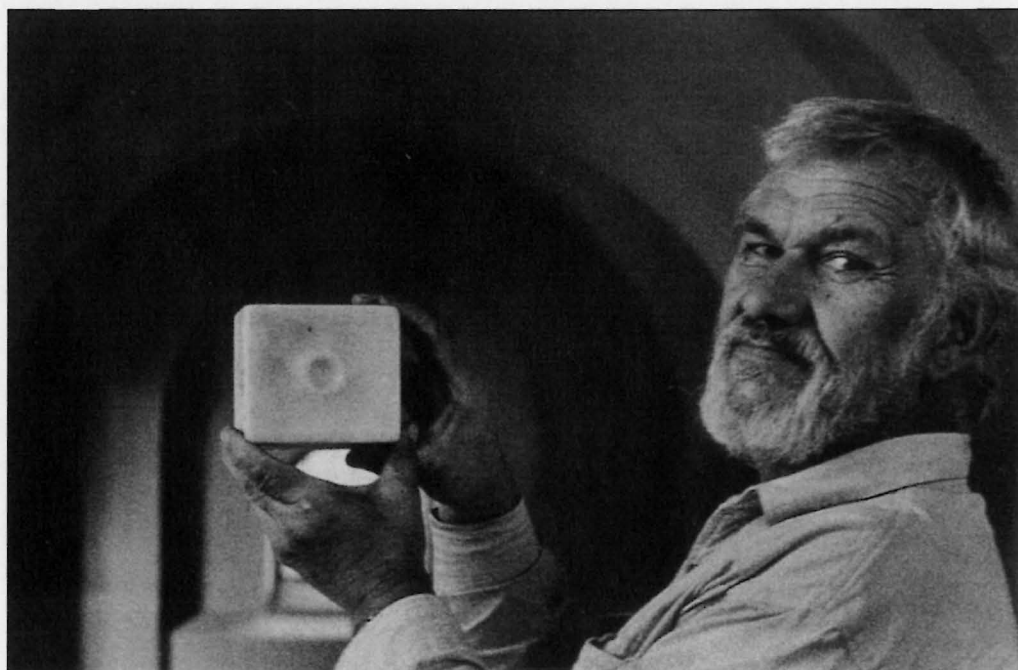
Jitka Hlaváčková



Děkuji za umožnění zpracování daného tématu a za neskonalou trpělivost při spolupráci svým pedagogům, docentu Vojtěchu Lahodovi a profesoru Petru Wittlichovi. Dále děkuji PhDr. Haně Seifertové za intenzivní a účinnou pomoc se získáváním podkladů a za plodné konzultace o díle Jiřího Seiferta. Kromě toho chci vyjádřit hlubokou vděčnost své rodině za několikaletou praktickou i psychologickou podporu při studiu i vypracovávání diplomové práce, jmenovitě mamince Haně Hlaváčkové, Martinovi a Matyldě.

<b>1. Úvod .....</b>	<b>5</b>
1.1. Východiska tvorby Jiřího Seiferta .....	5
1.2. Shrnutí nejdůležitější dosavadní literatury k dílu Jiřího Seiferta .....	9
<b>2. Mládí a studia (1932–1958) .....</b>	<b>15</b>
2.1. Rodina a dětství .....	15
2.2. Studia - VŠUP .....	16
2.3. Pražské umělecké školy v padesátých letech .....	20
<b>3. Liberec (1959–1969) .....</b>	<b>23</b>
3.1. Liberec – oživé město .....	23
3.2. Skupina Sedm .....	24
3.3. Výstavy v Liberci 60. let .....	26
3.3.1. Socha 1964 .....	27
3.3.2. Socha v plenéru (1966) .....	27
3.3.3. Socha a město .....	29
3.4. Kameny a dřeva .....	30
3.5. Paralely s Bedřichem Stefanem .....	32
<b>4. Řevnice (1970–1989) .....</b>	<b>35</b>
4.1. Přesídlování a Zabydlování aneb Stoly a Krabice .....	35
4.2. Prstor a čas v novém prostředí podle Petra Spielmanna .....	36
4.3. Rodina, domov a zátíší Georga Flegela .....	37
4.4. Restaurování – antické vlivy .....	41
<b>5. Poslední etapa (1989–1999) .....</b>	<b>45</b>
5.1. Těla a Kréty (Tělesnost vs. Předmětnost) .....	45
5.2. Kresby .....	47
<b>6. Medaile .....</b>	<b>49</b>
<b>7. Sochařská sympozia .....</b>	<b>53</b>
7.1. Karl Prantl a První mezinárodní symposium v St.Margarethen .....	53
7.2. 60. léta a Zvonice pro Jana Palacha .....	56
7.3. Přehled všech dalších sympozií, kterých se Jiří Seifert aktivně zúčastnil a prací realizovaných v jejich rámci. ....	58
<b>8. Realizace ve veřejném prostoru .....</b>	<b>61</b>
8.1. Projekt sídliště a relaxačních lázní Teplice-Šanov .....	63
8.2. Cintorin - hřbitov horolezců ve skalním městě u Turnova .....	65

8.3. Obchodní dům Máj .....	65
8.4. Prostor k poctě architekta Adolfa Loose .....	66
<b>9. Závěr .....</b>	<b>69</b>
9.1. Kontext tvorby Jiřího Seiferta na domácí umělecké scéně .....	69
<b>10. Přehledy .....</b>	<b>73</b>
10.1. Biografická data .....	73
10.2. Soupis všech výstav .....	76
10.3. Soupis realizací ve veřejném prostoru.....	85
10.4. Soupis sympozií, jichž se Jiří Seifert zúčastnil .....	86
10.5. Ocenění .....	86
10.6. Zastoupení ve veřejných sbírkách.....	87
<b>11. Bibliografie k osobě Jiřího Seiferta .....</b>	<b>89</b>
11.1. Katalogy všech výstav .....	89
11.2. Časopisecké články .....	91
11.3. Internetové odkazy .....	93
11.4. Knižní a encyklopedické publikace .....	94
11.5. Dostupné reprodukce děl Jiřího Seiferta mimo katalogy .....	95
<b>12. Další použitá literatura .....</b>	<b>97</b>
<b>13. Přílohy: Vlastní publikované texty Jiřího Seiferta o sobě a o své práci .....</b>	<b>105</b>
13.1. Jiří Seifert, O břídlici .....	105
13.2. Jiří Seifert, O sobě .....	107
13.3. Tvorba jako trialog .....	109
<b>14. Katalogy .....</b>	<b>115</b>
14.1. Katalog sochařského díla .....	115
14.2. Katalog medailí a užité tvorby .....	175
<b>15. English summary .....</b>	<b>199</b>



△  
**Bohdan Holomíček:** *Portrét Jiřího Seiferta s krychlí (Pocta Boštíkovi)*

# 1. Úvod

## 1.1. Východiska tvorby Jiřího Seiferta

Osobnost sochaře Jiřího Seiferta se poněkud vymyká běžnému pojetí progresivního umělce, jak je chápán ve druhé polovině dvacátého století. Jeho tvorba není založena ani na experimentu, ani na konfrontaci se společenskou či kulturní situací. Naopak, od ukončení ranného období hledání vlastního způsobu vyjádření, se jeho tvorba vyznačuje velkou kompaktností z hlediska vnitřních i vnějších forem a číší z ní usilovná snaha o nalezení souznění s dobou a prostředím, v níž se jako individualita své doby nachází, a především o nalezení vnitřní harmonie. Neznamená to však, že přitom nereaguje na prostředí, v němž se ocitl nebo že dokonce ztrácí kontakt s realitou své doby. Pokusíme se nastínit, jakými prostředky se Seifert s realitou vyrovnával a jakými pohnutkami se při tom nechával vést.

Sochař Jiří Seifert nastoupil svou uměleckou dráhu v době, která pro evropsky orientovaný svět znamenala historický předěl. Britský historik Geoffrey Barraclough tento kulturní zlom počátku 60. let 20. století srovnává s přechodem středověku a novověku.<sup>[1]</sup> Mnozí umělci tento zlom vytušili už dříve a někteří z nich se snažili úporně pátrat v neprobádané krajině a přiblížit a odhalit některé cesty a objekty, jež tuto novou krajinu naplňují.

Seifert se rozhodl nejít touto cestou odhalování obecného neznámého, nikoliv však proto, že by si jeho přítomnost neuvědomoval. Čím dále se na své cestě dostával, tím systematictější (a sofistikovanější) se věnoval zkoumání starého, známého, již dávno objeveného světa, a tím soustředěněji usiloval o přenesení jistých fundamentálních principů, které po staletí udržovaly kulturu civilizovaných národů v kontaktu se skutečným lidským životem, s nejvnitřnějšími lidskými životními potřebami, s tím, od čeho se nově vznikající kultura měla přirozenou tendenci neustále vzdalovat.<sup>[2]</sup>

Seifert se jako člověk i jako umělec vyznačoval mimořádnou vnímavostí. Navenek spíše uzavřený, citlivě reagoval na všechny podněty, s nimiž se v průběhu svého života setkával prostřednictvím osobní smyslové zkušenosti, ale také zprostředkovaně skrze vnímání reality, v níž se pohyboval nejen on sám, ale také lidé jemu blízcí. Senzitivita jeho tvorby spočívá především právě ve schopnosti hluboké empatie. Tímto způsobem byla pro něj každá osobnost,

[1] Geoffrey Barraclough, *An introduction to Contemporary History*, 1984

[2] Prostředí vědomého a vnějškově projevovaného spasitelského popudu se Seifert v době, která se zdála svou nahodilostí překonávat všechny dosavadní kulturní zvraty, snažil udržet nezpochybnitelnou linii osvědčených zákonitostí jednotlivých kulturních epoch, avšak maximálně abstrahovaných a zbavených všech nánosů jejich tradic a zvyků. (pozn. Takový postoj je výstižně vyjádřen v knize Jana Patočky *Péče o duši II*, Praha, 1999, s. 46: „... nástrojem dnešní doby je „technický rozum“, který však sám sebe řídit nedokáže, je „instancí veskrze prostředčnou“, nelze na něm požadovat řešení. Kde však nalézt onen řídicí element („něco cílodajného“), který tuto nekontrolovatelnou sílu, použitelnou k životu i ke zničení, již dnešní doba disponuje, usměrní?“ –Patočka vidí jako jedinou možnost „duchovnost a spiritualitu.“ „...Trpělivost, které je k tomu třeba, dokáže vyvinout pouze ten, kdo nalezl vlastní centrum, podle slov Josefa Čapka: člověk s duší... Člověk s duší je však ten, který má smysl nejen pro druhého v jeho potřebnosti, v jeho nouzi, ležící nablízku; člověk s duší má též smysl pro podstatné tajemství všech věcí... bylo by snad cestou ke vzájemnému pochopení oné plurality historických substancí, jež představují veskrze něco podstatného, vynesného z hloubi existence, a jež budou jedním z hlavních předznamenání té epochy dějin, do níž jsme patrně již vešli.“)

u níž našel společnou myšlenkovou platformu a kterou současně lidsky respektoval, vrchovatou nádobou inspirace.

Jednotlivé oblasti Seifertovy tvorby (nikoliv nutně časově vymezené) můžeme ztotožnit se zcela konkrétními vlivy různých kulturních oblastí nebo setkání, jež se v Seifertově světě transformovaly do vnitřních myšlenkových epoch, tvořících kontinuální myšlenkové pozadí intenzívně provázané s jeho tvorbou, kterou lze v tomto kontextu charakterizovat jako pouhé viditelné výčnělky-ostrovy nad hladinou myšlenkového oceánu. Seifertova duše se rozeznívá jako harfa, reaguje na každý dotek–impuls širokou škálou zvuků–projevů. Je fascinující sledovat, s jak neuvěřitelnou jemností nuancí se v tvrdém a zdánlivě nepoddajném materiálu (pískovci, břidlici, či mramoru) odráží všechna vnitřní myšlenková či citová hnutí.

Své vnitřní i navenek se projevující inspirace nalézal Seifert zdánlivě nahodile, v bezprostředních setkáních s nerozmanitějšími zprostředkujícími podněty. Při bližším pátrání však zjistíme, že tato nahodilost je pouze zdánlivá, že sochař velmi pečlivě vybíral mezi podněty ty, které nechával působit na utváření svého vnitřního světa a jeho vnějších projevů, a že mnohdy soustřeďuje velké úsilí do zprostředkování opakovaných kontaktů například s určitou kulturní oblastí. Ať už se jedná o vlivy křesťanské, antické či východní (především japonské) civilizace, procházejí všechny prismatickým výrazným osobním zaujetím.

Seifert amalgamuje ve své tvorbě velké množství uměleckých přístupů, z nichž pro vrcholné období jeho tvorby je zcela jednoznačně určující kultura starověku. Bezprostředními příčinami jeho inspirací (restaurování antických odlitků, cesta po Řecku) se budeme zabývat na příslušných místech Seifertova uměleckého životopisu, zde jen naznačíme základní parametry tvůrčích období. Antické projevy u Seiferta kupříkladu časově korespondují s objevením a nově nabytou dostupností mramoru, který se tak mohl v jeho tvorbě stát jistou determinantou. Seifertovy stoly pokryté ubrusy, jeho balíky a náznaky drapérií jeho torzálních figur jsou přímým navázáním na klasické pojetí sochařství, které využívá mramoru ke zobrazení reality, sestávající ve skutečnosti z různých materiálů, struktur a povrchů, zcela shodným způsobem. Dokonce i míra idealizace, posunující předmět do polohy symbolu, je zde podobná. Skutečnost sestávající ze složek různých kvalit a nestálé trvanlivosti je zde otištěna do kamene a tím je jí přidělen punc věčnosti, transcendentality, nepostižitelné hodnoty božího stvoření. Skrze toto symbolické, formálně nadčasové chápání lidských situací a předmětů s nimi spojených se i sebebanálnější objekty životní potřeby stávají vlastními malými významovými světy. Seifertovo oscilování mezi „velkými“ tématy, abstrahujícími od všední reality, a náměty ryze lidskými, tento „univerzalismus“ myslím dobře dokládá.

Pokud se vrátíme v Seifertově tvorbě o něco dále do minulosti, nalezneme jinou určující determinantu jeho tvůrčího vývoje. Jsou jimi v našich časových i místních souřadnicích stále ještě živě přítomné vlivy křesťanství. Zde hrála zřejmě největší úlohu, vedle bezprostředního kontaktu s reziduy barokní zbož-

nosti (a Braunových soch v severočeské krajině), osobní setkání. Ačkoliv sám svou tvorbu polarizuje v rámci mnoha kulturních souvislostí, jeho inklinace k řešení morálních principů zůstává konstantní. Zřetelně se to projevuje právě ve spektru osobností, s nimiž se nejen stýkal, ale které podle mnoha svědectví považoval v různých obdobích za neochvějně pilíře respektovaných hodnot a zásadní zdroje inspirace. Vedle Vladimíra Komárka, velmi konsistentního umělce s velkým křesťanským zaujetím, kterého si zvolil za nejbližšího společníka hned v prvním období své tvorby v Liberci, to byl Karl Prantl, výrazná osobnost, jenž své morální principy proklamoval někdy až k hranici společenské přijatelnosti. Další osobností, s níž se stýkal od společné výstavy v roce 1966, byl Bohuslav Reynek<sup>[3]</sup>, jehož pokora a skromnost hraničily v období zdánlivého zhroucení hodnot téměř s posvátným zjevením. Seifert si vážil jeho literární i výtvarné činnosti a jeho životního postoje. Z dalších postav, s nimiž Seiferta spojovala silná vnitřní víra v duchovní a mravní hodnoty a pokora vůči Jsoucímu jmenujme například Jaroslava Šerých, Josefa Jíru, ale také Václava Boštíka.

Také literární osobnosti, s nimiž se Seifert setkával ať už přímo nebo zprostředkovaně myšlenkami vtělenými do textu jejich knih, formovaly sochařovy postoje velmi výrazně. Pro Seiferta byla četba další přirozeností, výběr čtené literatury se v sedmdesátých a osmdesátých letech zakládal především na soudobé samizdatové literatuře (Hostovský, Havel, Vaculík, Klíma, Kliment, Zábřana), rád četl Eisnerův Chrám a tvrz, ale i Nerudovy feuilletony. Po roce 1989 se hodně zajímal také o politickou literaturu (Masaryka, Peroutku a revue Střední Evropa). Jeho největší láskou však byla poezie. V době studií to byly zejména francouzští básníci Rimbaud, Baudelaire a hlavně Prévert, který byl tehdy právě překládán, a také Rilke. Později pak Halas, Holan a Skácel, Kolář, Hiršal a Hauková. Snad ještě silnější byla inspirace hudbou, zejména barokní, která zněla i během Seifertovy práce v kameni a jistě měla vliv na závěrečný tvar sochy.

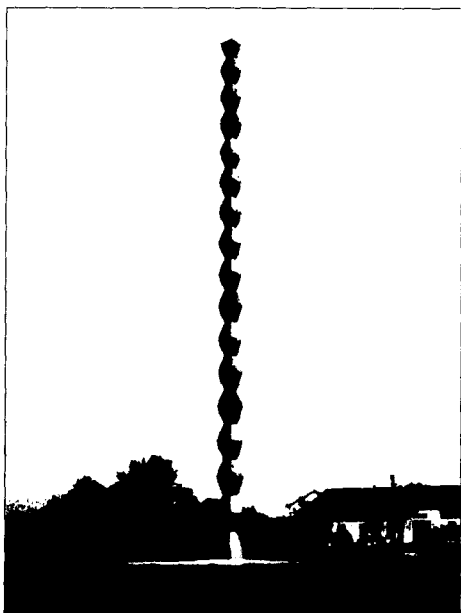
O poloze inspirované obdobím nizozemského ranného baroka, reprezentovaného především tvorbou Georga Flegela, představující pro Seiferta především mentální průnik do světa jeho ženy Hany Seifertové, se opět podrobněji rozepíšeme později. Je zde pouze možno uvést, že východiska této spíše renesanční než typicky barokní tvorby jsou v mnoha aspektech shodná s již popsanými antickými principy: v Seifertově tvorbě vyvolávají tendence k iluzívnosti a symbolické předmětnosti.

Další významnou oblastí, která hluboce ovlivnila zejména poslední období Seifertova života, je jakási esence východní, především japonské kultury, byť zprostředkované různými více či méně autentickými nositeli. Zde se znovu můžeme opřít o osobní setkání, a to jednak s hluboce obdivovanou osobností Seifertova učitele Bedřicha Stefana a Hany Wichterlové, kteří mu jako první zprostředkovali některé prvky tradiční východní moudrosti (výroba japonské a čínské tradiční keramiky). Daleko silnější exkurz z této oblasti je však opět spojen se syntetickou osobností Karla Prantla, jehož dílo, podobně jako dílo

[3] Po pražském seznámení s B. Reynkem jej Seifert navštívil v Petrkově a i později po Reynkově smrti tam občas zajížděl za jeho syny

Constantina Brancusiho, k jehož vlivu se Prantl explicitně hlásí, stojí na průsečíku východního a západního umění. Prantl, podobně jako Seifert, ve své tvorbě amalgamuje různá kulturní východiska, a bez zábran, zcela v souladu se svou hluboce zakořeněnou křesťanskou morálkou používá monolitické formy, mající charakter symbolů z mýtické předracionální epochy, a zároveň vyznává antický (ale i východní) ideál krásy v harmonii s přírodou. Cílem všeho tohoto tvoření, založeného na absolutní pravdivosti, je však dosažení principu společného východní i západní duchovní kultury, a sice hluboké kontemplace, vedoucí k povznesení duše. Další setkání, tentokrát již s rodilými japonskými umělci,<sup>[4]</sup> v něm jistě vzbudila určitý respekt vůči jejich duchovnímu systému a ještě více vůči příznačné harmonii a čistotě jejich uměleckých projevů. Seifert se postupně, během své celoživotní tvůrčí cesty, dopracovává k podobné estetické kvalitě svých objektů, ve smyslu krásy jako uměřenosti a harmonie a jisté symetrie. Přestože se na této cestě často dotýká hranice čistého estetismu, jež by se z pohledu současných uměleckých tendencí, založených na sociálním či jiném druhu konceptu mohla zdát samoučelnou, ba dokonce samoučelně dekorativizující, nese v sobě celou škálu významných a jednoznačných poselství, která stojí za to vyslechnout.

Nakonec se zmíníme o Seifertově vztahu k moderní epoše, nikoliv zcela současné s jeho tvorbou,<sup>[5]</sup> nýbrž bezprostředně předcházející. Jména jako Henry Moore, Constantin Brancusi, Jean Arp, Alberto Giacometti, Barbara Hepworth se v Seifertově životě vyskytují téměř výhradně pouze v dotěrných otázkách zasvěcených uměleckých kritiků a teoretiků (kterým se Seifert ostatně pokud mohl vždy vyhýbal). Pouze dvakrát se sám od sebe přiznává k mimořádnému zážitku spojenému s dílem některého ze svých sochařských předchůdců: poprvé v souvislosti s objevením sochy Jeana Arpa *Pastýře mraků* při cestě do



**Constantin Brancusi: Nekonečný sloup,**  
1937–38, kov, Tirgu-Jiu, Rumunsko.



**Constantin Brancusi: Stůl mlčení**  
1937–38, kámen, Tirgu-Jiu, Rumunsko.



[4] Konkrétně se v letech 1967–69 zúčastnili symposia v St. Margarethen sochaři Hajime Togashi, Toru Taki a Hiromi Akiyama (prof na akademii v Karlsruhe), po nichž zůstala v místě symposia řada pozoruhodných objektů. S posledním z nich udržoval Seifert blízké kontakty i později, podobně jako s dalším sochařem Makotou Fijiiwarou, profesorem na akademii ve Stuttgartu.

[5] Vztah k ní jsme již charakterizovali výše například paralelou k textu J. Patočky, a také výčtem osobností, s nimiž se Seifert v průběhu života stýkal.



▷  
**Constantin Brancusi: Brána polibků**  
 1937–38, kámen, Tirgu-Jiu, Rumunsko.

▷▷  
**Hans Arp: Pastýř mraků**  
 1953, bronz



Holandska v roce 1963, a podruhé při návštěvě Tirgu-Jiu v Rumunsku, kde jsou v maximální harmonii s přírodou umístěna díla Constantina Brancussiho Brána polibků, Stůl mlčení a Nekonečný sloup. O dalších vlivech, či alespoň blízkých paralelách lze tedy pouze spekulovat, ovšem v mnoha případech pravděpodobně s velmi pozitivním výsledkem, neboť Seifertově tvorbě obecně (přes veškeré její hraniční projevy) nelze upřít hluboké zakotvení v evropské sochařské tradici.

Z nepřehledné mnohosti výkladů a postřehů všech recipientů Seifertova díla lze doložit, jak širokou škálu impulsů, v široké škále poloh od smyslových po hluboce duchovní roviny lidského vnímání Seifert ve svém díle syntetizoval. „Ambivalence abstraktního a konkrétního, smyslového a duchovního, racionálního a citového dává jeho dílům napětí, poetický náboj. Vědomí vazeb k vlastní tradici, k přírodě nebrání velkorysému utopickému návrhu nového způsobu uspořádání vztahů mezi lidmi a mezi člověkem a přírodou. V tomto smyslu je Jiří Seifert typický Středoevropan, který umí vyrovnat křížící se vlivy východu a západu, severu a jihu a najít syntetické řešení. Tato tradice nabyla v poslední době nové aktuálnosti. Seifertovo dílo je výrazem této tradice i jejího nového smyslu.“<sup>[6]</sup>

## 1.2. Shrnutí nejdůležitější dosavadní literatury k dílu Jiřího Seiferta

Uměleckohistorickou reflexí Seifertova díla se dosud obsáhleji nikdo nezabýval. Přestože textů, věnující se dílčím způsobem tvorbě Jiřího Seiferta je poměrně velké množství, stejně jako monografických obrazových katalogů, nevznikla dosud žádná komplexněji pojatá textová monografie. Některé z krátkých, i když pregnantních katalogových či časopiseckých statí sice pozoruhodně výstižně zmiňují některé stěžejní momenty a principy Seifertovy tvorby, málokdy je však hlouběji rozvíjejí. V krátkých, zato však autentických textech různých autorů můžeme poměrně podrobně sledovat vývoj Seifertovy ranné tvorby charakterizované náročným hledáním vlastního uměleckého výrazu. Společně s často neznámými autory v nich můžeme kriticky sledovat rozvíjení osobních kvalit Jiřího Seiferta od spíše nevyvážených školních projevů, přes obtížné nalézání vlastního uměleckého výrazu, až po výrazné

[6] Spielmann Petr, O sochách ze dřeva a kamene, *Výtvarné umění*, 1992, č. 2, s. 58–60

vyprofilování v rámci uměleckých i společenských aktivit druhé poloviny šedesátých let.<sup>[7]</sup> První z těchto textů pocházejí logicky z období těsně po absolutoriu vysoké školy, kdy umělec začal poprvé veřejně prezentovat své práce na samostatných i kolektivních výstavách. V recenzi autora, píšícího pod značkou AP (Arsen Pohribný) pravděpodobně první Seifertovy výstavy (AP, Liberecká skupina 7, *Výtvarná práce* VII, 1959/č. 20–21, s. 14, recenze výstavy v roce 1959 v Severočeském muzeu), kterou uskutečnil s právě založenou Skupinou Sedm v roce 1959, se seznamujeme s prostým, pro nás však velmi užitečným výčtem Seifertových děl, zastoupených zde pestrá škálou většinou školních prací různých oborů od portrétních maleb přes grafiky a příklady uměleckého řemesla po drobné plastiky vodních ptáků. O rok později je již **kritikem SK** s uspokojením konstatováno, že se sochař soustředil na skulptury (Cellista) a grafiky, které nejlépe odpovídají jeho uměleckému založení. (SK, Skupina 7 v Liberci, *Výtvarná práce* IX, 1961/č. 3, s. 9, recenze výstavy v list.-pros.1960 v Severočeském muzeu). Krátký katalogový text N. Melníkové-Papouškové k první samostatné Seifertově výstavě (s Vladimírem Komárkem), nás seznamuje zejména s tvorbou Jiřího Seiferta ve vosku a rohovině, s ptáky, kteří, ač v drobném měřítku, působí monumentálně, a v nichž je spatřován „jistý vliv Číny“<sup>[8]</sup> a zdůrazňuje jeho kvality v tvorbě uměleckého řemesla, hlavně smaltované bižuterii. (Melníková-Papoušková N., katalog Praha 1960) V ohlasech na jednotlivé přehlídky ze série výstav Skupiny Sedm (1959–1967) se navíc dozvídáme o personálních změnách ve Skupině a o uměleckém vývoji dalších jejích členů. Ještě v roce 1966 však kritický autor AP hovoří v souvislosti se samostatnou výstavou ve Špálově galerii o „názorové rozvlněnosti“ Seifertovy tvorby (AP, Jiří Seifert, *Výtvarná práce* XIV, 1966/č. 16, s. 5, recenze výstavy Praha 1966), což dokládá opět výčtem tentokrát nikoliv materiálových, ale stylových variant, které se na výstavě vyskytly. Na druhou stranu zde autor AP vyzdvihuje osobitost práce J. Seiferta s kamenem i dřevem, s nimiž sochař zachází „jakoby byl proudem vody nebo ohně“, a tím se zcela zákonitě dostává k charakteristickým nepravidelným útvarům.

V průběhu šedesátých let se Seifertovo jméno objevuje v předmluvách katalogů všech tří velkých exteriérových výstav českého sochařství (Socha 1964, katalog výstavy Oblastní Galerie v Liberci, 1964, text Ludmila Vachtová; Socha v plenéru, katalog výstavy Oblastní galerie v Liberci, Liberec 1967, text Jiří Mašín; Socha a město, katalog výstavy Oblastní galerie v Liberci, Liberec 1969, texty Jiří Moulis, Hana Seifertová, Ludmila Vachtová) a katalozích dalších přehlídkových výstav (Výtvarníci Liberecka, SČVU Liberec 1966, text Jiří Mašín), kde je často charakterizován jako sochař přírodního (organického) založení, zakládající na tektonicky stabilních, oblých či menhirovitých, emotivně naplněných formách. Obsažnější, přestože také velmi poetický, je v tomto smyslu text **Jiřího Mašína** v katalogu z roku 1970, který vedle citlivého popisu aktuální Seifertovy realizace Zvonice v St.Margarethen, bezprostředně a výstižně reaguje na radikálně zlomovou situaci přechodu do nového prostředí, k novým námětům

[7] Vedle zde zmiňovaných periodik, mezi nimiž se nejčastěji objevuje *Výtvarná práce* vycházely v období 50. a 60. let drobné, spíše informativní články v lokálních severočeských periodikách Cesta míru (Liberec, 1952–1960), Průboj (Ústí nad Labem, 1961–1976) a Vpřed (Liberec, 1960–1990).

[8] Snad nikdo, kdo se kdy v sebekratším textu zabývá Seifertovým dílem, neopomene zmínit některou sféru kulturního vlivu, inspiraci, či jen asociaci s uměním určitého historického období či určité cizorodé kultury, což dokládá evidenci Seifertova způsobu práce vstřebáváním různých kulturních vlivů. Pozoruhodné je ovšem bohatství škál oněch kulturních zdrojů (od Číny přes antiku po baroko).

a materiálům (Sochy Jiřího Seiferta, kat. výst., text Jiří Mašín, Praha 1970).

Od okamžiku zákazu veřejných výstav v roce 1970 z pochopitelných důvodů jakákoliv písemná reflexe Seifertovy tvorby téměř zcela ustává a omezuje se jen na několik krátkých zmínek, vztahujících se především k medailérské tvorbě, v souvislosti s výstavami FIDEM. K medailím, jakožto materiálům i technicky unikátním, symbolickým a hapticky smyslovým útvarům, se z hlediska pozic medailérské produkce ve svých katalogových i knižních publikacích stručně vyjadřuje především **Václav Procházka** (Česká a slovenská medaile 1508–1968, kat. výst., NG Praha, NG Bratislava 1969, (Procházka Václav, O české a světové medaili, Výtvarné umění 20, 1970, s. 10n.; Česká a slovenská medaile 1506–1968, NG 1969) a také **Bohumil Čapka** (Čapka Bohumil, Tvůrci medailí Národního Muzea, Československý architekt 26, 1980/č. 12, s. 8, obr. 4, k výst. ze sbírek NM).

Od roku 1989 nastává naopak období intenzivní výstavní činnosti. Katalogy jsou výpravnější, a téměř vždy doprovázeny i několika texty různých autorů, často i doplněné texty vzpomínkového charakteru od samotného Jiřího Seiferta. Tyto katalogové statě mají však z větší části podobu osobních často spíše poetických vyznání než exaktně reflexivních studií, neboť jejich autoři se logicky přizpůsobují emocionálně nabitě, lyricky laděné poloze Seifertova díla. Významným počinem bylo uspořádání první velké retrospektivní výstavy v Galerii hlavního města Prahy na Staroměstské radnici v roce 1989. Kvalitně zpracovaný katalog je opatřen textem **Olgy Malé**, která v něm na konkrétních příkladech v důmyslných zkratkách definuje jednotlivé oblasti Seifertovy tvorby (Jiří Seifert, Skulptura, kat. výst., GHMP, Staroměstská radnice 1989; Jiří Seifert, Sochy, kat. výst., GVV Litoměřice 1993, texty Olga Malá).

Autorem, který se Seifertově tvorbě věnoval od roku 1989 systematicky, je kulturní publicista **Čestmír Lang** (Lang Čestmír, Hostivický dialog Jiřího Seiferta, Atelier, 1992, č. 12, s. 5; Lang Čestmír, Mezi intimitou a věčností, Tvar 1993, č. 1), v jehož textech nalezneme zodpovědné reflexe mnoha významných Seifertových děl (Zvonice, Prostor, Lampa aj.), drží se v nich však většinu času materiálůvých či formálních hledisek. Zřejmě největším přínosem Čestmíra Langa pro poznání Seifertova díla je vynikající rozhovor, uskutečněný v roce 1992 u příležitosti přípravy výstavy a katalogu pro muzeum v Bochumi (Lang Čestmír, Tvorba jako dialog, Výtvarné umění 1992, č. 2, s. 61–64)<sup>[9]</sup>. Pro tutéž příležitost sestavil též autor také Seifertův přehledový životopis, který se pak pod názvem Bibliografie v zrcadle času objevuje kromě katalogu Bochumi i v dalších katalozích (Jiří Seifert, Skulpturen, kat. výst., Museum Bochum 1992, výstava k autorovým šedesátinám; Jiří Seifert, Sochy, kat. výst., GVV Litoměřice 1993). Vedle mnohé rozkrývajícího dialogu Čestmíra Langa, lze se v pátrání po autentických reáliích Seifertova života i myšlenkovém pozadí jeho díla opřít také o rozhovor s **J. Dolejšem** (J. Dolejš, Je zapotřebí pokory a svobody, Otázky pro Jiřího Seiferta, Dialog 1990, č. 5, s. 9n.). Výběr z nejzajímavějších postřehů k dílu J. Seiferta, včetně úvodního autorského textu, byl využit pro katalog výstavy putující mezi lety 1995–1996 po moravských městech (Jiří

[9] Viz Příloha č. 3 této práce.

Seifert, Tvorba z posledních let, kat. výst., Unie výtvarných umělců Oslawa, Ostrava 1995, texty Jiří Seifert 1990, Jiří Mašín 1970, **P. Svoboda** 1991, Petr Spielmann 1992, Vilém Jůza 1995, H.K. 1990).

V devadesátých letech absolvoval Seifert desítku sochařských sympozií, jejich převážně obrazové dokumentace můžeme nalézt ve speciálních katalogích (Žulové sympozium Milevsko 1995, kat. sympozia v Milevsku, 1995; Sculpture symposium Stromovka, kat. sympozia v Českých Budějovicích, 1996), na internetových stránkách jednotlivých sympozií<sup>[10]</sup> nebo v časopiseckých článcích (Zemina Jaromír, Sochařské sympozium v St. Margarethen, Výtvarné umění IXX, 1969/č. 9–10, s. 506; HS.: Sochařské sympozium Formen für Europa, Formen aus Stein, Atelier, 1992, č. 2, s. 9). V časopiseckých článcích se dílu J. Seiferta věnuje **Miroslav Klivar** (Klivar Miroslav, Sochařství přírodního symbolismu, *Architektura* 1990, č. 4, s. 78–79), který v něm akcentuje rozdílná pojetí reliéfu v rámci organického obecně antropomorfního přírodní symbolického tvaru a **Josef Hlaváček** (Hlaváček Josef, Co je za slovy a obrazy, *Literární noviny* č. 22, 4.6.1992) v krátkém článku o retrospektivní výstavě dvacetileté tradice výstav v Makromolekulárním ústavu ČSAV v Praze v roce 1992.<sup>[11]</sup>

Asi nejvýznamnějším teoretikem Seifertovy tvorby zůstává mezi množstvím autorů a recenzentů **Petr Spielmann**, dlouholetý ředitel Muzea umění v Bochumi. Ve svém jediném nedlouhém textu k výstavě, kterou ve své domovské instituci uskutečnil u příležitosti Seifertových šedesátin v roce 1992, charakterizuje nejvýznamnější polohy a sdělení jeho tvorby (ambivalence polů abstraktního a konkrétního, smyslového a duchovního, racionálního a citového, kterou vykládá jako projev typického středoevropanství, které umí vyrovnat křížící se vlivy východu a západu, severu a jihu a najít syntetické řešení ...). Jeho souvislá teoretická studie není (jako mnohé jiné) myšlenkově roztříštěna sledováním závislostí na jednotlivých bezprostředních impulsech Seifertovy tvorby, ale naopak ji pojímá jako celistvý problém a jako takovou ji analyzuje. Přestože se Spielmann zabývá pouze částí Seifertova díla, jeho vrcholnou tvorbou, jsou jeho postřehy významné pro pochopení celé širé umělcovy osobnosti (Jiří Seifert, *Skulpturen* (kat. výst.), Museum Bochum 1992; česky: Spielmann Petr, O sochách ze dřeva a kamene, *Výtvarné umění*, 1992, č. 2, s. 58 a n.).

Ve významném katalogu k výstavě ČMVU Umění zastaveného času (Umění zastaveného času. Česká výtvarná scéna 1969–1985 (kat. výst.), ČMVU 1996, s. 66, vyobr.s. 82), věnující se českému umění sedmdesátých let, zmiňuje **Ivan Neumann** z tvorby J. Seiferta velmi stručně pouze jeho intimní a lyrickou polohu, v kontextu s pracemi Z. Ságlové, J. Steklíka, J. Johna, J. a D. Mrázkových, O. Karlíkové, E. Kmentové, J. Schmidta, M. Šnajdra, Z. Fibichové, O. Smutného a J. Smetany.

V poetickém textu katalogu pro výstavu v Brně 1998, rozebírá **Jaromír Zemina** paralely Seifertových východisek s postoji sochařských osobností Karla Prantla, Hedviky Zaorákové, Václava Boštíka a Miroslava Chlupáče, zatímco **Jan Bouzek** na stránkách téhož katalogu formuluje Seifertovu tvorbu jako úsi-

[10] Viz kapitola č. 11.3. Internetové odkazy

[11] výstava 20 let v Makru, Ústav makromolekulární chemie ČSAV, Praha 1992; č. 72. Praha UMCH

lí o nalezení způsobu, jak reflektovat prostorové cítění našeho postmoderního věku, přičemž analyzuje různé historické i současné přístupy k fyzikálnímu i duchovnímu prostoru (Jiří Seifert, Sochy, kresby (kat. výst.), Dům umění města Brna, 1998, texty Jaromír Zemina, Jan Bouzek)

**Miroslava Hajek** je autorkou vynikajícího textu v katalogu největší Seifertovy retrospektivní výstavy v Domě u Černé Matky Boží v roce 2001 (Jiří Seifert, Sochy (kat. výst.), Dům u Černé Matky Boží, ČMVU 2001), který je velmi vyváženým kompromisem mezi biograficky informativním textem a psychologicko-uměleckohistorickou reflexí. Z jejích inspirativních postřehů můžeme uvést například upozornění na „braunovský“ šerosvit zejména v jeho „polštářích“, zajímavé formulace ke vztahu Seifertových soch k prostoru, nebo zajímavě podaný fakt, že Seifert pojímal své objekty z velké části jako „instalace, jako vnitřní zařízení imaginárního prostoru, čímž v určitém smyslu anticipoval tendenci některých současných instalací, tvořených umělci jako jsou například Pistoletto nebo Kabakov použitím nábytku někdy objeveného, někdy různým způsobem zpracovaného.“

K těm, kdo se zabývali Seifertovým dílem v období po roce 1999 patří také **Eva Petrová** (Jiří Seifert, Sochy, kresby 1989–1999, kat. výst., Lichtenštejnský palác, Praha, Gema Art 1999; Petrová Eva, Sochař Jiří Seifert, Prostor Zlín 2002/č. 1–3, s. 44–46) a **Nada Řeháková** (Jiří Seifert, Medaile a kresby, kat. výst., OG v Liberci, ZG v Plzni, 2002 a rozhovor Čestmíra Langa s historičkou umění Nadou Řehákovou „Hledal smysl a odůvodnění sochy“, katalog výstavy Jiřího Seiferta v pražském Mánesu v r. 1993).

Zajímavým a originálním příspěvkem k mozaice textů o J. Seifertovi je úvodní text **Mojmíra Horyny** k výstavě kreseb v chebské galerii v roce 2002 (Jiří Seifert, kresby, kat. výst., Kabinet kresby a grafiky, GVU v Chebu 2002). Kromě výstižné esence Seifertova netradičního přístupu k sochařské kresbě, zde právě z charakteru jeho kreseb dokládá promyšlenost prostorových vztahů Seifertových soch.

Posledním dosud napsaným zveřejněným textem je básnicky pojatá stať grafičky **Jany Šindelové** Tušení je víc než vidění, uvádějící aktuální výstavu Jiřího Seiferta na zámku v Litomyšli (Tušení je víc než vidění, katalogový list výstavy na zámku Litomyšl, Městská galerie, 2006).

Nejdůležitějším pramenem informací jsou však texty, jejichž původcem je sám Jiří Seifert, a které odhalují jiným jazykem tajemství, obsažené v sochařově díle, kterými jsou kromě nezveřejněných, především deníkových záznamů a dvou již zmíněných rozhovorů texty publikované v devadesátých letech pod názvy O sobě a O břídlíci.<sup>[12]</sup>

[12] Viz kapitola 13.3. této práce.

## 2. Mládí a studia (1932–1958)

---

### 2.1. Rodina a dětství

*„S kamenem jsem se důvěrně sblížil při lezení v pískovcových skalách v okolí Turnova. Tato zkušenost, získaná tělesným stykem, je asi pro mne nejdůležitější. Teprve potom přicházelo poznávání kamene jako sochařského materiálu.“<sup>[13]</sup>*

Ačkoliv se Jiří Seifert narodil v Praze (5. 9. 1932), jeho kořeny i jeho vlastní život měly s hlavním městem poměrně málo společného. Brzy po Jiřího narození se rodiče usídlili v Turnově, kde pak Jiří trávil svá první dětská léta podle svých pozdějších vzpomínek také lezením po skalnatých útvech v okolí města. „Seifert zpětně připouštěl, že právě tato místa byla určující, byť podvědomě, pro jeho příští osud sochaře. V horolezeckých pokusech se naučil poznávat organismus kamene, chápat jeho strukturu, stabilitu a pevnost a v dotýkání docenovat jeho plastické hodnoty.“<sup>[14]</sup>

Otec Jiří Seifert byl gymnaziálním profesorem, vyučoval zeměpis a tělocvik na gymnáziu v Turnově, odkud byl roce 1948 z ideových důvodů vyhozen, poté získal místo učitele na střední škole v Jablonci nad Nisou. Matka Jiřina, rozená Kondrová, byla také studovanou učitelkou, ovšem za života Jiřího již vždy v domácnosti, později působila také jako kuchařka. V roce 1946, čtrnáct let po narození Jiřího se rodičům narodila dcera Liběna. V Turnově sdíleli dům s rodinou Karouškových, s nimiž se Jiří Seifert stýkal ještě dlouho, zejména po smrti sochaře Valeriána Karouška pod lavinou v peruánských Andách v roce 1970, kdy Seifert pomáhal jeho bratrovi a přátelům realizovat Valeriánovu myšlenku takzvaného hřbitova horolezců ve skalním městě v Českém Ráji.

Za války byl Jiřího otec totálně nasazen a Jiří byl poslán na vychování „na Mělník“ k otcovým rodičům, kteří zde bydleli v zájezdním domě zvaném Hamburk. Dědeček z otcovy strany byl strojvedoucí u železnice, byl velmi hodný a Jiří na něj vzpomínal s láskou stejně jako na vše s Mělníkem spojené, především na blízké Labe, které přeplovával již v dětství, a jež bylo jistě určující pro Jiřího úspěšnou plaveckou dráhu.

Rodina z matčiny strany pocházela z Plzeňska od Nepomuku, Seifertův pradědeček zde vlastnil povoznictví, dědeček Kondr byl přednostou stanice, později jedním z vedoucích pracovníků na Wilsonově nádraží v Praze. Ve třicátých letech dal tento předek postavit dům v Řevnicích, v němž pak po smrti obou prarodičů na konci 60. let našli útočiště Jiří a Hana Seifertovi.

Po skončení války a návratu do Turnova začal Jiří Seifert studovat na reálném gymnáziu v Turnově. O dva roky později, po kvartě, Jiří přešel na Střední umělecko-průmyslovou školu se specializací na šperk v Jablonci nad Nisou.

---

[13] Lang Čestmír, *Tvorba jako dialog*, Výtvarné umění 1992, č. 2 s. 61–64

[14] Jiří Seifert, *Tvorba z posledních let* (kat. výst.), Unie výtvarných umělců Oslawa, Ostrava, Ostrava 1995

Zde ho již ovlivňovali výraznější osobnosti i z uměleckého světa, konkrétně profesor O. Pokorný a profesor V. Vorlíček, který vyučoval dějiny umění a zanechal v Seifertovi dosti hluboké povědomí o vývoji světového i českého umění a také jisté umělecké ambice. Možná právě on mu doporučil Bedřicha Stefana na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, neboť právě k němu ještě v posledním ročníku střední školy, v roce 1951, při zkouškách zamířil. Vzhledem ke svému nevhodnému ideovému profilu byl napoprvé odmítnut, profesor Bedřich Stefan mu však osobně doporučil, ať to zkusí za rok znovu. Tento rok si zatím Seifert vydělává jako dělník na výstavbě železnobrodské silnice, kde se důvěrně seznamuje s druhou stránkou místního podloží – břidlicí, která ho pak ještě daleko intenzivněji než pískovec provází doslova po celý život, zpočátku v drobné šperkařské produkci, pak ve větších plastikách a nakonec po tři desetiletí coby deníková platforma, v podobě malých „břidlicových tabulek“ – kruhových medailí i drobných plastik různého tvaru.



◁  
*Jiří Seifert ve školním  
ateliéru. (kol. 1955)*

## 2.2. Studia – VŠUP

Z ranného období Seifertovy tvorby se zachovalo velmi málo dokladů sochařova uměleckého vývoje, což vcelku bezprostředně souvisí se Seifertovým nesentimentálním, téměř přehlíživým vztahem k vlastnímu již hotovému dílu. Jiří Seifert vždy považoval svou tvorbu za ukončenou v momentě posledního zdvihnutí ruky z jejího povrchu, dále už nechával svá díla žít vlastním životem, nestaraje se o to, zda bude dílo dále sloužit jako kus nábytku, těžítko, či zda dojde zapomenutí a skončí v troskách při dlouhodobém pobytu na mraze a dešti. Právě tento osud proto stihl mnoho děl z méně trvanlivých materiálů než byl pískovec či mramor, k nimž musíme bohužel přiřadit převážnou část tvorby z padesátých let, která z nedostatku možností získání kvalitního kamene, vznikala v nejrůznějších málo trvanlivých materiálech, kromě dřeva zejména ze sádry,<sup>[15]</sup> dále z rohoviny a z vosku.<sup>[16]</sup>

[15] Zcela ojedinělé byly odlitky do bronzu, např. pták Marabu, z r. 1959 nebo použití tepaného plechu, Akt, 1956. Bohužel, navzdory užití tvrdého materiálu se ani jedno z těchto děl nezachovalo.

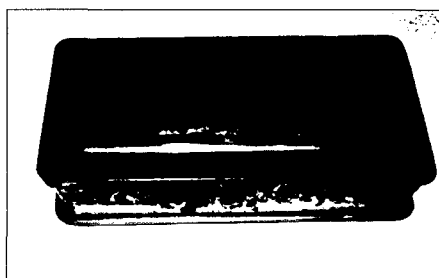
[16] Nedochovaná díla z období 1958–1960 jsou známa pouze ze seznamu prvního autorova katalogu výstav v Galerii mladých, společně s Vladimírem Komárkem v roce 1960, viz kat. výst. č. 4, Praha 1960

Z prvních samostatných sochařských prací vzniklých ještě na střední škole (kolem roku 1949), které mohly být také pracemi, s nimiž se v roce 1951 ucházel o studium na VŠUP, máme doloženu řadu rodinných portrétních byst otce, matky a dědečka Seiferta. Z jmenovaných se až do nedávné doby zachovala poslední, i ta však byla posléze zničena při povodni v roce 2002, která způsobila Seifertově pozůstalosti, umístěné z velké části v nízko položeném ateliéru a depozitáři, nenahraditelné ztráty, a při níž zanikla i velká část početného souboru Seifertových kreseb. Podobný úděl stihl již dříve například sérii lebek a další díla z počátků Seifertova řevnického období, vytvořená z místní opuky, která se však ukázala být velmi málo trvanlivým druhem kamene.



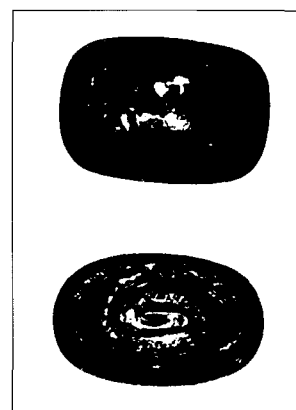
**Jiří Seifert: Brože**

50. léta, smalt, kámen  
na kovovém podkladě,  
soukromá sbírka.



**Jiří Seifert: Šperkovnice**

1958, dřevo, mosaz,  
broušený achát,  
soukromá sbírka



Zajímavé je spektrum tvorby dochované, či jen doložené z období studia na VŠUP. Z počátku studií se dochovalo několik málo olejomalb na plátně či na překližce. Z nich si jistou pozornost rozhodně zaslouží portrét Hany Korecké (kolem 1953) – Seifertovy budoucí manželky. Vedle studie ovocného zátiší se dále zachovaly dva portréty mladých lidí, malované ze dvou stran téže desky, a sice neznámé černošské dívky a Seifertova spolužáka ze Stefanova ateliéru sochaře Františka Pavlů. Zejména na portrétech Hany a Františka Pavlů je vidět, že Seifert velmi dobře ovládl techniku olejomalby a citlivě dovedl vystihnout reálnou i vnitřní podobu modelu. I zde, stejně jako v celém pozdějším Seifertově díle, platí, že pádnost provedení je vždy v přímém spojení s vnitřním vztahem ke zobrazovanému objektu, což se později projeví i u zdánlivých banálních námětů z pozdějšího období Nábytků a Krabic. Většina školních prací, včetně malířských portrétů byla později vystavena na první výstavě Skupiny 7 v roce 1949 v libereckém muzeu.<sup>[17]</sup> Pouze v několika reprodukcích je dnes také zachováno původně větší množství Seifertových grafických listů. V katalogu k první výstavě Jiřího Seiferta v galerii Mladých<sup>[18]</sup> a v kritickém článku ke druhé výstavě Skupiny 7 v roce 1961<sup>[19]</sup> je uvedena vedle řady vystavených grafik (pravděpodobně se jedná výhradně o linoryty) a drobné plastiky také jediná sádrová figurální plastika civilistního pojetí s námětem hráče na violoncello – Cellisty, která je srovnatelná s Gutfreundovými a Stefanovými pracemi z první poloviny dvacátých let,<sup>[20]</sup> které Seifert pravděpodobně dobře znal.

[17] AP, Liberecká skupina 7, Výtvarná práce 1959, č. 20/21, s. 14; v článku autor klade důraz především na Seifertovu portrétní malbu a expresivní malby kompozic, grafiku a drobnou plastiku. Doporučuje Seifertovi zaměřit se právě na malbu!

[18] V. Komárek – J. Seifert, Obrazy, grafika, plastiky, umělecký průmysl 1957–60, (kat. výst), Galerie mladých Praha, Praha 1960 (text N. Melniková-Papoušková)

[19] SK, Skupina 7, Výtvarná práce 1967, č. 3, s. 9

[20] Václav Procházka, Bedřich Stefan (kat. výst.) NG, Praha 1980, čk. 1, 4, 5., Otto Gutfreund, (kat. výst.) NG, Praha 1996, např. č.k. 114, dále 158–166





**Jiří Seifert: František Pavlů**  
1953, olej na sololitu, soukromá sbírka



**Jiří Seifert: Hana Korecká**  
1953, olej na sololitu, soukromá sbírka



**Jiří Seifert: Cellista**  
50. léta, kolorovaná sádra, zničeno



**Jiří Seifert: Zátiší s cibulí**  
50. léta, linoryt, soukromá sbírka

Z téhož období pochází také zřejmě nejstarší Seifertova socha v kameni, která je zároveň jedinou Seifertovou realističtěji pojatou figurou, Schoulená, která má velmi blízký předobraz v díle Seifertova učitele Bedřicha Stefana ve stejném motivu z první poloviny třicátých let.<sup>[21]</sup>



**Jiří Seifert: Schoulená**  
1957, pískovec, soukromá sbírka



**Bedřich Stefan: Schoulená**  
1933, mramor, NG Praha

Těžiště studijních prací však spočívá v plastikách zvířat, zhotovených nejčastěji v sádře a v rohovině, a v uměleckořemeslné tvorbě, v níž se Seifert, vedle zadaných designových studií nejvíce zaměřil na šperky. Také závěrečná absolventská práce z roku 1958 byla mosazná šperkovnice.

Výuka v ateliéru Bedřicha Stefana byla zaměřena na řemeslnou stránku věci a s jeho vlastními pracemi v ateliéru na Bohdalcích se studenti seznamovali

[21] Václav Procházka, Bedřich Stefan (kat. výst.) NG, Praha 1980, č.k. 70

spíše příležitostně. Ovšem Stefan, někdejší protagonista meziválečné sochařské avantgardy, který v polovině dvacátých let v Paříži poznal a vstřebal díla kubistů, Brancussiho a Arpa, ovlivnil Seifertovu orientaci zcela zásadně, i když bez přímého záměru.<sup>[22]</sup>

Zaměření atelieru na umělecké zpracování kovů Bedřichu Stefanovi evidentně vyhovovalo, neboť pedagogická praxe sochařských atelierů první poloviny padesátých let vyžadovala nutně splnění určitého podílu na zpracovávání oficiálních, tedy ideologických zakázek. Na rozdíl od mnoha svých kolegů z jiných škol i atelierů nepřišli žáci Bedřicha Stefana nijak do styku se socialistickým realismem, neboť Stefan nalézal množství cest, jak se povinným námětům vyhnout. Kromě modelování zvířátek, za nimiž podnikal atelier výpravy do zoologické zahrady, zadával Stefan také kopie antických hlav a jiných motivů architektury, ale také například mísu vajec, kamna nebo (zcela civilní) portrétní studie. Tímto způsobem lze také snadno dospět k jednoznačnému vysvětlení, proč jinak veskrze sochařsky založená osobnost Bedřicha Stefana kladla tak veliký důraz na podíl užité tvorby. Prezenci absolventských prací z oboru uměleckého řemesla napomáhala částečné propojování práce s atelierem jiných oborů. Seifert sám se vedle drobné umělecké práce s kovem (šperky, šperkovnice), soustředil na spolupráci s architektonickými atelierem (prof. Rothmayer), odkud přicházelo množství drobných zadání studií lamp, věšáků, mříží, klik a dalších užitých předmětů, nebo ze spolupráce s animátory (například návrh brnění rytíře pro studio Jiřího Trnky).

Úsilí o ideové zlidštění výuky však nijak neovlivnilo její kvalitativní stránku, právě naopak. Stefan docházel do atelieru vždy brzy ráno a po svých studentech vyžadoval velmi tvrdou disciplínu, včetně bezchybného naplnění svých studijních zadání, zaměřených na dokonalé ovládnutí materiálu za každých okolností, což byla premisa, která ve většině žáků, včetně Seiferta, zůstala hluboce zakořeněná po celý život.

Přes své nesporné umělecké kvality (nebo právě proto, že se jich nehodlal vzdát), zůstal Bedřich Stefan přes faktické vedení atelieru po celou dobu svého působení na VŠUP formálně pouhým asistentem.

Seifertovi, který již na konci prvního ročníku projevil ctižádost naučit se tesat do kamene, zprostředkoval Bedřich Stefan intenzivní školení u vynikajícího kameníka Otakara Velinského, s nímž Stefan v té době pracoval na památníku pro Lidice. Spolu s ostatními svými spolužáky pak absolvoval stejně důkladnou kreslířskou školu na hodinách aktu profesora Jana Baucha.<sup>[23]</sup>

Na Seifertovu kvalitní umělecko-historickou průpravu ze střední školy navázal na umprumce velmi šťastně Jiří Pečírka, který zde působil po celou dobu jeho studia. Mimo jiné zval do jejích atelierů studenty z dějin umění Univerzity Karlovy, kde paralelně působil, čímž hned v prvním ročníku umožnil náhodné, ale zásadní seznámení Jiřího Seiferta s Hanou Koreckou, s níž se pak po dokončení studií sochař oženil a s níž strávil více než čtyři desítky ne vždy zcela hladce plynoucích let.

V době svých studií na VŠUP přebýval Seifert většinou ve společnosti ně-

[22] Jiří Seifert, *Skulptura* (kat. výst.), GHMP, Staroměstská radnice, Praha 1989 (text Olga Malá)

[23] *Ibidem*

kterého ze svých kolegů prostoru bývalé vinárny Na Tržišti 3 v Praze na Malé Straně. Jedním z dlouhodobějších spolubydlících byl student architektury Antonín Kryl, na jehož výzvu o mnoho let později realizoval druhou ze svých „sakrálních plastik“ – menzu pro kostel svatého Vojtěcha v Dačicích (1985). Charismatická osobnost mladého Jiřího Seiferta však již v této době přitahovala množství přátel a v bývalé vinárně Na Tržišti bylo často velmi živo.

### 2.3. Pražské umělecké školy v padesátých letech

Atmosféra padesátých let byla na VŠUP výrazně svobodnější než na pražské AVU, kde byla v nejtvrděších obdobích výuka, v sochařských atelierech zejména pod vedením Jana Laudy a Vincence Makovského, nekompromisně postavena na paradigmatech socialistického realismu. Paradoxně měl právě tento nevstřícný postoj vůči seberealizaci části samostatně uvažujících studentů za následek jejich mimořádně ostré vymezení, spojené s bezpodmínečnou nutností realizace mimo školní ateliéry, které možná v důsledku vedlo k nejprogresivnějším uměleckým experimentům šedesátých let.

Na VŠUP se oproti tomu výuka udržela na dosti vysoké pedagogické i umělecké úrovni, zaměřující se podle svých dobrých tradic na kvalitní práci s materiálem. Program socialistického realismu zde nebyl v žádném období pojmán tak dogmaticky a většinu studentů tak sama škola nikdy nedonutila k ostřejším vnějším konfrontacím, ale inspirovala je spíše k prohlubování získaných dovedností. V průběhu celých padesátých let zde pedagogicky působili vedle Bedřicha Stefana i jiní zcela politicky neangažovaní pedagogové jako například profesori Josef Wagner, Jan Bauch, Arsén Pohribný a zejména zástupci uměleckořemeslných oborů Josef Kaplický, Karel Štipl a další. Významný podíl na tom měli jistě oba pováleční rektori VŠUP Jan Pečírka (1946–1951) a Adolf Hoffmeister (1951–1970), z nichž zejména první byl osobností významně určující profil školy,<sup>[24]</sup> druhý zase dokázal dobře využít svého politického vlivu v zájmu větší nezávislosti školy. Pod patronací A. Hoffmeistera se VŠUP (velká část pedagogického sboru) například významně podílela na tvorbě československého pavilonu pro Expo 1958. V tomto duchu relativní tvůrčí svobody probíhala výuka také v atelieru Bedřicha Stefana, dalo by se říci, že právě tam ještě více než kdekoli jinde.

Príznačně se rozložení absolventů obou škol projevilo také ve složení prvních významných oficiálně uznaných výtvarných skupin druhé půli padesátých let, které byly založeny zejména absolventy VŠUP. Například Trasa byla tvořena skupinou absolventů převážně z atelieru Emila Filly a Josefa Wágnera, jádro skupiny Máj zase tvořili především žáci Františka Tichého a Josefa Wágnera, a mladší malíři z UB 12 vyšli z atelieru Josefa Kaplického.

Právě se členy skupiny UB 12 se později Jiří Seifert stýkal nejintenzivněji, mezi blízké přátele Seifertových částečně od 60. let náleželi Věra a Vladimír Janouškovi, Adriena Šimotová a Jiří John, Stanislav Kolíbal nebo Václav Boštík. Tato přátelství však vznikla až na základě pozdější spolupráce (výstava Ja-

[24] viz také například obvinění z „formalismu“, „estetismu“ a „napodobování francouzského a amerického dekadentství“ v článku Alexandra Zamoškina z roku 1947 *Výstava sovětského malířství v Praze a následná odpověď posluchačů VŠUP*; in: *České umění 1938*, Praha 2001, s. 97–99.

nouškových v OGL v Liberci v roce 1966), v době svých studií se Seifert s celou touto generací minul. Z ateliéru Bedřicha Stefana (a de fakto ani z jiných ateliérů) z doby svých studií si Jiří Seifert žádná významná přátelství neuchoval. Zůstává také určitou záhadou, proč ze školy Bedřicha Stefana nevyšel žádný další významnější sochař.

### 3. Liberec (1959–1969)

---

#### 3.1. Liberec – oživé město

Z kvetoucí kulturní severočeské metropole meziválečných let se po druhé světové válce stalo z Liberce zpustlé, kulturně i společensky zruinované a vyhladněné město. Prakticky všichni, kdo zde byli před válkou kulturně činní a přečkali zde válku, se posléze odstěhovali do Prahy a jiných válkou méně poznamenaných měst, nebo v případě Němců dobrovolně či nedobrovolně odešli do Německa. Z původní výtvarné scény se do Liberce vrátili pouze malíři Jaro Beran a Josef Nastoupil, kteří společně s dalšími nově příchozími (scénograf Jiří Procházka, Rudolf Jindřich, Zdeněk Přibyl velmi činnorodě obnovili činnost zdejšího divadla) postupně pracovali na obnově uměleckého života města. V roce 1945 byl založen spolek Výtvarní umělci severu, sdružující ke stovce umělců od Aše až po Broumov. Jeho předsedou se stal ředitel libereckého gymnázia Zdeněk Louda. V následujícím roce bylo, tak jako ve všech větších českých městech, ustaveno místní středisko Svazu československých výtvarných umělců, které pak zastřešovalo postupně všechny aktivity místních umělců, ať už byli jeho členy nebo ne. Tak měl i Seifert a jeho generační kolegové na konci 50. let možnost vystavovat na členských výstavách SČSVU. I přes tyto možnosti však byl Svaz spíše reprezentantem restrikcí než příležitostí k uplatnění.

Na přelomu padesátých a šedesátých let nastupuje poslední „vrstva“ generace poválečných umělců, kteří stihli vystudovat po válce v diktaturou částečně paralyzovaných, přece však dosud formálně dobře fungujících školách, a zároveň rozvinout svou tvorbu v průběhu inspirativního období konce padesátých a zejména šedesátých let. Mimořádně silně se nástup této generace projevil také v Liberci. V roce 1959 zde byly založeny hned dvě pro místní kulturní život významné výtvarné skupiny. První z nich, s názvem Iniciativa, sdružila patnáct severočeských umělců především z oblasti uměleckého řemesla, mezi jinými Jaroslavu Brychtovou, Stanislava Libenského, Jaroslava Klápště, Ladislava Olivu, Vladimíra Soboleviče, Jana Solovjeva a Jaroslavu Solovjevovou. Jako teoretik, který byl také autorem textu prvního a jediného katalogu skupiny pro výstavu v Galerii Mladých v Praze (1959), byl Arsén Pohribný. Jeho osoba, spolu s dalšími dvěma členy Iniciativy, spojuje toto seskupení s další skupinou, o níž se dále vzhledem k členství Jiřího Seiferta rozepíšeme podrobněji, a to Skupinou Sedm. Stranou těchto dvou skupin působil v Liberci ještě například malíř Rostislav Zárybnický, grafička Eva Kubínová, malíř a ilustrátor Milan Janáček, sochař Oldřich Novotný, fotograf Jan Pikous a umělecký knihař Jiří Plátek.<sup>[25]</sup>

---

[25] V roce 1967 vzniklo Severočeské nakladatelství, které stihlo během svého krátkého působení do roku 1969 vydat monografie několika libereckým výtvarníkům: Vl. Komárkovi, Bohdanu Kopeckému, fotografům Čestmíru Krátkému a Ladislavu Postupovi.

### 3.2. Skupina Sedm

Především jako reakce na nepružnost stávajících uměleckých struktur vznikla v roce 1958 tvůrčí Skupina 7. Tvořili ji vedle Jiřího Seiferta malíři Vladimír Komárek (nar. 1928), Josef Hýsek (nar. 1922, absolvent AVU u O. Nejedlého) a nejmladší Jiří David (nar. 1933), grafik Vladimír Sobolevič (nar. 1928, vystudoval VŠUP u prof. A. Pelce a Jos. Nováka), textilní výtvarník Vladimír Křečan (nar. 1931, absolvent VŠUP) a výtvarný teoretik F. Sokol.<sup>[26]</sup>

Záhy se ke Skupině připojili další členové a hosté jejich výstav, především malíř Pavel Šulc (nar. 1932, žák prof. Lidického, Salcmána a Boudy na pedagogické fakultě UK) sklář Ladislav Oliva (nar. 1933, vystudoval VŠUP u prof. Kaplického), grafici Milan Šelbický (nar. 1932, žák prof. Lidického, Salcmána a Boudy na pedagogické fakultě UK) a Miroslav Kudrna, fotograf a teoretik Čestmír Krátký (nar. 1932, studoval etnografii a dějiny umění na FF UK) a také divadelník Jan Schmid (nar. 1936, absolvent VŠ sklářské v Železném Brodě a VŠUP v Praze u prof. Štipla, pozdější umělecký šéf Studia Ypsilon).<sup>[27]</sup>

Založení skupiny v roce 1959 znamenalo pro její budoucí členy významný přelom, neboť pro nastupující desetiletí rytmizovalo a pravděpodobně i zintenzívnilo průběh jejich výstavní a tím i tvůrčí činnosti. Na konci téhož roku se konala první ze série předvánočních výstav Skupiny 7 v prostorách Severočeského muzea, které se s pravidelností opakovaly až do roku 1967.

Oborově různorodá Skupina si nevytyčila žádný závazný umělecký program, šlo spíše o účelové seskupení,<sup>[28]</sup> jak ostatně napovídá i její zcela neutrálně zvolený název. Pokud se přeci jen pokusíme o určení společné tvůrčí platformy členů skupiny, nalezneme ji v mimořádném respektu k materiálům, které, ač zcela odlišného charakteru, byly u všech umělců skupiny zpracovávány s maximální, v podstatě tradiční zdatností vynikajících řemeslníků, schopných mu navíc vtisknout svůj vlastní, ve většině případů velmi individuální punc osobnosti.

Ze zakládajících členů byli po prvním vystoupení Skupiny vyzdvihováni především oba výtvarníci z oboru užitého umění Vladimír Sobolevič (plakáty) a Vladimír Křečan (textil), jakožto nedoceněný (pracoval v podniku se sériovou výrobou), ale také malíři Josef Hýsek a Vladimír Komárek a jako nadějný, ale nevyhraněný talent i Jiří Seifert. Celkem oprávněně je v této době mírně kritizován pro roztříštěnost zájmů (na výstavě v roce 1959 vystavuje jako jediný jak portrétní malby, tak grafiky, plastiky vodních ptáků, i příklady uměleckého řemesla – lasturu-vázu).<sup>[29]</sup> O rok později je již s uspokojením zaznamenáno, že se sochař soustředil na skulptury (Cellista) a grafiky, které nejlépe odpovídají jeho uměleckému založení. Na této výstavě je již doložena přítomnost skláře Ladislava Olivy a jeho práce je velmi oceňována.<sup>[30]</sup>

[26] Prameny i vzpomínky pamětníků se rozcházejí v údajích o tom, zda Jiří David byl či nebyl zakládajícím členem, je však uveden v recenzi první skupinové výstavy z roku 1969, stejně jako teoretik F. Sokol. Pokud se tento zdroj přeci jen mýlil, pak by namísto J. Davida a F. Sokola byly zakládajícími členy ještě Pavel Šulc a Ladislav Oliva

[27] Životopisné údaje k jednotlivým zakládajícím i pozdějším členům Skupiny, stejně jako doklad spolupráce jiných než zakládajících umělců pocházejí z: AP, Liberecká skupina 7, recenze výstavy, *Výtvarná práce* VII, 1959/č. 20–21, s. 14; SK, Skupina 7 v Liberci, recenze výstavy, *Výtvarná práce* IX, 1961/č. 3, s. 9; Skupina 7 (kat. výst), Severočeské muzeum, Liberec 1966 (text František Stehlík)

[28] František Stehlík, v textu katalogu Skupina 7 (kat. výst), Severočeské muzeum, Liberec 1966

[29] AP, Liberecká skupina 7, *Výtvarná práce* VII, 1959/č. 20–21, s. 14, recenze výstavy v roce 1959 v Severočeském muzeu.

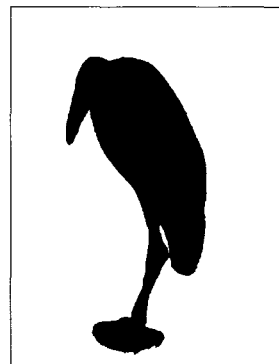
[30] SK, Skupina 7 v Liberci, *Výtvarná práce* IX, 1961/č. 3, s. 9, recenze výstavy v listopadu a prosinci 1960 v Severočeském muzeu



**Jiří Seifert: Marabu**  
1959, včelí vosk, sou-  
kromá sbírka



**Jiří Seifert: Kočka**  
1959, rakouský vápe-  
nec, soukromá sbírka



Z volného seskupení zcela nezávislých individualit udržoval Jiří Seifert nej-  
užší kontakty s Vladimírem Komárkem, s nímž se setkal již během studií na  
VŠUP, kde Komárek absolvoval v ateliéru Karla Štipla. Oba studovali sochař-  
ství, Komárek byl však rozený malíř stavějící svůj projev především na práci  
s barvou a světlem.<sup>[31]</sup>

Kromě Komárka spojilo Seiferta blízké přátelství s dalšími dvěma pozděj-  
šími členy skupiny, s Čestmírem Krátkým a s Janem Šmídem. Oba dva byli  
podobně jako Seifert nejen osobně výtvarně činní, ale byli také významnými  
osobnostmi libereckého kulturního života. Čestmír Krátký zároveň pracoval  
jako historik umění v liberecké galerii a založil v Liberci Studio výtvarné fo-  
tografie, jehož byl předsedou. V roce 1968 však emigroval a usídlil se natrvalo  
v Mexiku. Druhý ze zmíněných, divadelník Jan Schmid, se ke spolupráci se  
Skupinou Sedm dostal jakožto vystudovaný i praktikující sklářský výtvarník,  
který své práce opakovaně s úspěchem vystavoval doma i v zahraničí. Jeho  
univerzální osobnost však od počátku dalece překračovala hranice svého obo-  
ru. Na Skupinových výstavách (například v roce 1966) představoval své lout-  
ky, plakáty i grafiku. Pracoval jako vedoucí výpravy a režisér Severočeského  
loutkového divadla v Liberci, kde v sezóně 1963–64 založil studio Ypsilon jako  
dílňu několika uměleckých profesí, v níž pod jeho vedením vznikaly napří-  
klad specifické multioborové scénické koláže (*Encyklopedické heslo XX. století*,  
*Encyklopedické heslo Liberec*). Jeho smysl pro hru, travestii, grotesku, výtvarný  
pohled na svět a výrazné hudební slyšení dohromady tvoří obdivuhodně syn-  
tetickou osobnost.

Význam Skupiny Sedm, viděno z odstupu, rozhodně nespočíval pouze  
v „*prosté možnosti vystavovat*“, jak píše v úvodu katalogu Skupiny z roku  
1966 František Stehlík, ani v jednotném závazku zodpovědnosti vůči mate-  
riálu, nýbrž především ve vzájemných vazbách, které v této době znamenaly  
sílu prolamující ledy. Tyto vazby, maximálně zhodnocené, přerůstající často  
v přátelství a iniciující nesmírně plodnou tvůrčí spolupráci (byť i spolupráci  
umělecky konfrontační), způsobily v Liberci doslova explozi kulturního dění,  
jehož intenzity toto město dodnes nedosáhlo.

[31] Viz text N. Melnikové-Papouškové v katalogu V. Komárek – J. Seifert, *Obrazy, grafika, plastiky, umě-  
lecký průmysl 1957–60*, (kat. výst), Galerie mladých Praha, Praha 1960.

### 3.3. Výstavy v Liberci 60. let

Vedle Severočeského muzea, které systematicky poskytovalo prostor nejen Skupině 7 a jejím jednotlivým členům, ale i množství dalších umělců z Libereckého kraje i odjinud,<sup>[32]</sup> byla významnou podporou pro tvůrčí život Liberce, se značným přesahem svého vlivu i na dění mimo severočeský region, také Oblastní galerie. Ta vznikla v roce 1953 osamostatněním obrazárny Severočeského muzea, která od konce války sídlila v bývalé Liebigově rezidenci, a pod vedením malíře Jaro Berana spíše živořila až do roku 1958, kdy na ředitelské místo nastoupila Hana Korecká-Seifertová. „Pod jejím vedením se galerie stala jednou z nejpřednějších v republice a vešla ve známost i mezi zahraničními badateli.“<sup>[33]</sup> Z neopatrovaných a rozptýlených sbírek obrazárny byly postupně vytvořeny tři základní stálé expozice. Sbíрка obrazů nizozemských malířů 17. a 18. století a pomalu se rozrůstající sbírka českého umění 20. století (obě 1961), která byla v roce 1967, díky systematickým nákupům tvorby žijících (i velmi mladých) umělců rozšířena o expozici současného umění. Po návratu dlouhodobých zápůjček z Národní galerie byla v roce 1970 ještě otevřena sbírka francouzských krajinářů z Liebigova odkazu.

Kromě stálých sbírek pořádala Galerie systematicky také krátkodobé výstavy. Pro prezentaci kreseb a grafiky byla využívána chodba v prvním patře. Jako zcela revoluční čin zahájila Galerie praxe exteriérových sochařských výstav, které vzbudily velkou pozornost nejen v Liberci šedesátých let, ale po celých Čechách. Lze říci, že byly jednou z významných inspirací pro podobné akce konané v Čechách i mnohem později, jako například série výstav neo-ficiální české scény Malostranské dvorky v osmdesátých letech.<sup>[34]</sup> Podobné projekty (ve světě již od počátku šedesátých let zcela běžné) začaly oživovat po roce 1989 různá místa v české republice, nejčastěji jako rezidua četných sochařských symposií, ale i systematických mezinárodních přehlídek, které v současnosti nejviditelněji reprezentuje projekt Gallery Art Factory s názvem Sculpture Grande v centru Prahy (v letošním roce již čtvrtý ročník).<sup>[35]</sup>

Liberecké sochařské přehlídky vzešly ze spolupráce mnoha místních veřejných i kulturních osobností, kromě hlavních organizátorek, kterými byly Hana Seifertová a Ludmila Vachtová, také architekti z libereckých ateliérů SIAL a divadelníci pod vedením Jana Schmida ze studia Y (příspěvek k Soše a město: Encyklopedické heslo Liberec) a především osvědčený předseda místního národního výboru Jiří Moulis. V pozadí všech těchto akcí stál jako spoluorganizátor také Jiří Seifert. Výstavy představily ve své době širokou škálu umělců české (Socha 64, 1964, Socha v plenéru, 1966, Socha a město, 1969) a slovenské (Slovenská socha, 1966), i zahraniční (Rakouská socha, 1965) scény. Z jednotlivých umělců zde byli prezentováni například Fritz Wotruba, Joannis Aramidis, Věra a Vladimír Janouškovi (1966) a další. Výstavy se uskutečňovaly v (k tomu účelu zrekonstruované) zahradě Liberecké galerie, ale také v prostorech liberecké botanické zahrady a posledním případě (Socha a město) i v ulicích celého Liberce.

[32] Například v roce 1966 zde byla výstava Josefa Sudka, 1967 Jana Pikouse a Čestmíra Krátkého, 1964 Skupiny NF (neofunkcionalisté) 1962; viz sborník Z historie výtvarných organizací na Liberecku po roce 1945, Liberecká unie výtvarných umělců 1994 (úvod R. Karpaš).

[33] Roman Karpaš a kol., *Kniha o Liberci, Dialog*, Liberec 1996

[34] J. T. Kotalík, *Umění a veřejný prostor Prahy*, in: *Public Art* (kat. výst.), SCSU, Praha 1997), ale i výstava *Public Art Centra současného umění v letech devadesátých* (*Public Art* (kat. výst.), SCSU, Praha 1997

[35] Kurátorka O. Dvořáková, viz. Internetový odkaz [20.8.2006] <http://www.galleryartfactory.cz>



### 3.3.1. Socha 1964

V roce 1964 připravily v liberecké Oblastní galerii kunsthistoričky Hana Seifertová a Lída Vachtová výstavu s názvem Socha 64. Sochařská přehlídka pětatřiceti žijících autorů byla po mnoha letech vůbec první větší konfrontací aktuálních sochařských tendencí a pravděpodobně vůbec první instalací takového veřejné konfrontační výstavy v otevřeném prostoru. Vedle pečlivě vybraných zástupců mladší a střední generace byli k účasti vyzváni i nestoři české avantgardy Bedřich Stefan a Hana Wichterlová (zde lze bezpečně vysledovat vliv Jiřího Seiferta).

Výstava se uskutečnila zčásti v komorních prostranstvích zahrady Liberecké galerie, kde byly objekty rozmístěny do tematizovaných celků, a vedle toho i v rozsáhlejší Liberecké botanické zahradě, kde byla umístěna mimo jiné díla větších rozměrů. Z kritikou vyzdvihovaných děl můžeme uvést například Resuscitaci Evy Kmentové, Bývalé stromy Valeriána Karouška nebo Křídla sochaře Jiřího Nováka. Z dalších autorů byli zastoupeni: Karel Nepraš, Jan Koblasa, Jiří Bradáček, Jiří Seifert, Jan Hendrych, František Štorek, Pavel Krbálek, Miroslav Vystrčil nebo Ladislav Kozák. K výstavě vyšel přehledový katalog, obsahující významnou úvahu Ludmily Vachtové o vývoji českého moderního sochařství.

Důležitý pozitivní ohlas nejen kulturních kruhů, ale i široké veřejnosti, povzbudil organizátory k realizacím dalších podobných projektů.<sup>[36]</sup>

▷  
*Jiří Seifert: Fotografie z instalace výstavy Socha 1964*  
 Brána, Vlňa, Metamorfóza, 1964, pískovec.

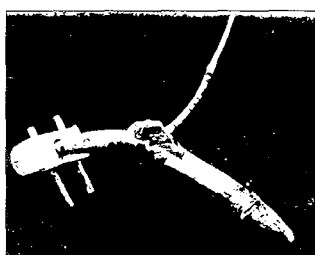
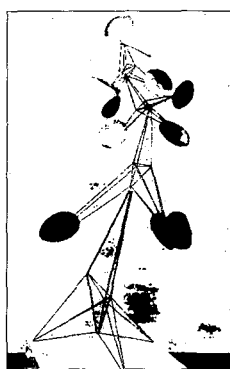


### 3.3.2. Socha v plenéru (1966)

Třetí exteriérová výstava se opět uskutečnila v zahradě liberecké galerie a v liberecké botanické zahradě. Tentokrát byli vybráni pouze čtyři autoři, zastoupení tentokrát větším počtem děl. Výběr byl založen na principu výrazného kontrastu, tak velkého, že ani laický divák nemohl díla jednotlivých autorů zaměnit. Proti oblým, modelovaným, tvarově jasně definovaným plastikám se zvířecí tematikou Vincence Vinglera stály expresivní objekty z jednotlivých,

[36] Literatura k výstavě Socha 64: Socha 1964 (kat. výst.), OG v Liberci, 1964; Mašín, Jiří, Liberec 64 – Socha 64, Domov 24, 1964/ č. 6, s. 13n., vyobr. č. 4 (Brána, Metamorfóza); Vepřek, L., Socha pod širým nebem, Vpřed V, 1964/č. 36, s. 3

hrubě opracovaných částí, komponovaných z různých materiálů od dřeva, přes kameny, lýko a kůže, vytvořené vynikajícím polským umělcem Jerzy Berešem. Stejně protikladná byla i díla druhé dvojice autorů: calderovské křehké kovové mobily Jiřího Nováka proti těžkým pískovcovým sochám Jiřího Seiferta, jejichž smyslem je statika a tektonika tvarů.<sup>[37]</sup> Ve stručném, ale velmi instruktivním katalogu k výstavě charakterizuje Jiří Mašín jednotlivé vystavené autory velmi bystře a pregnantně. O Jiřím Seifertovi zde píše: „...zamýšlí se ve svých sochách nad tektonikou soch, vychází z poznání zákonů tíže a z vyváženosti podpory a břemene. Na jedné straně zná zkušenost kamenů, na druhé dřeva. Odtud tvary balvanů nebo sloupů a jejich překladů. A do těch tvarů je vložena lidská zkušenost snu i hmotné reality. Ať se však jedná o kameny nebo o dřeva, je tu vždy důraz na stabilitu tvarů.“



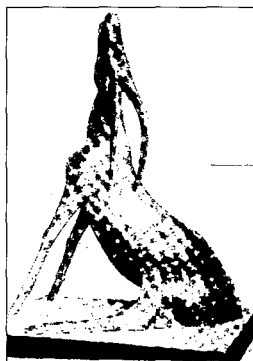
**Jiří Novák: Hra**

1963–64, kov, z výstavy Socha v plenéru



**Jerzy Bereś: Zwid plug**

1963, dřevo, kámen, z výstavy Socha v plenéru



**Vincenc Vingler: Antilopa**

1963, bronz, z výstavy Socha v plenéru



**Jiří Seifert: Pro sny**

1965, mramor, z výstavy Socha v plenéru

### 3.3.3. Socha a město

Začátkem prosince 1968 byl Městským úřadem v Liberci schválen projekt Socha a město, na základě důkladné projektové dokumentace vypracované za městnanci Sial, konkrétně architektky Miroslavem Masákem, Josefem Patrným a dalšími. Nutno zdůraznit, že významný podíl na tom měla osobnost osvětového starosty Liberce Jiřího Moulise,<sup>[38]</sup> který však byl brzy vystřídán jiným starostou. Projekt se pochopitelně vlivem nových okolností ocitl v ohrožení, vzhledem ke stádiu rozpracovanosti bylo však rozhodnuto je dovést do konce. Kurátorkami výstavního projektu byly, stejně jako u podobných projektů v minulosti, Hana Seifertová a Ludmila Vachtová. Akce byla oficiálně zahájena 4.7.1969 na radnici za přítomnosti ministra kultury Milana Galušky a místopředsedy vlády Františka Hamouze.<sup>[39]</sup> Předsedou mezinárodní komise, která

[37] Mašín Jiří, (kat. výst.), Socha v plenéru, Liberec 1966, úvodní text

[38] O Jiřím Moulisovi jsem měla možnost slyšet od mnoha lidí a číst v mnoha textech týkajících se liberecké šedesátých a později devadesátých let, kdy se opět stal starostou města. Například arch. Miroslav Masák jej vykreslil jako člověka hluboce osvětového, který, ač sám straník, se obklopoval zajímavými osobnostmi ze všech oborů – architektky, divadelníky i výtvarnými umělci, které se snažil přitáhnout do města mnoha způsoby, především jednoznačnou (morální i finanční) podporou všech zde vyvíjených kulturních aktivit.

[39] viz R. Karpáš, Kniha o Liberci, s. 454

měla za úkol vyhodnotit vystavené plastiky a udělit ceny Matyáše Brauna 1., 2. a 3. stupně, byl belgický sochař Marck Mackem, dalšími členy například významná švýcarská teoretička Carola Gideon Welckerová, čeští teoretici Adolf Hoffmeister, Jiří Kotalík, Jiří Mašín, Jiří Šetlík a architekti Jiří Gočár, Karel Hubáček a Josef Patrný. K výstavě vyšel na tehdejší poměry poměrně rozsáhlý katalog, doplněný gramofonovou deskou se zvukovou koláží Encyklopedické heslo Liberec v podání Studia Y Jana Schmida.

Od samých počátků se na přípravě výstavy, při níž třem desítkám sochařů možná poprvé vůbec nabízí příležitost integrovat svou sochařskou tvorbu podle vlastních představ do organismu města, intenzivně podílel také Jiří Seifert. Jak uvedla autorka výstavy Hana Seifertová,<sup>[40]</sup> ani tradiční prezentace sochařství ve výstavních síních (například Sochařské bilance, které od roku 1965 pořádala Galerie v Olomouci), ani čím dál rozšířenější sochařská sympozia nenabízela umělcům možnost řešit problematickou otázku vztahu sochařského díla k architektuře, k veřejnému prostoru. Ten měl v šedesátých letech většinou podobu jakéhosi dekorativního „make-up“ přidaného ke stavbě. Na výběru lokalit pro umístění soch spolupracoval Jiří Seifert kromě jednotlivých sochařů především s již zmíněným Miroslavem Masákem ze Sialu. Vycházeli z předpokladu, že socha nemá stát v exteriéru náhodně, ale měla by nalézt vnitřní vazbu k místu, kde je instalována<sup>[41]</sup> Celkem bylo rozmístěno 45 soch ze širokého spektra sochařských technik, materiálů i způsobů instalace. Autoři byli vesměs z generace, narozené kolem roku 1930, například Miroslav Chlupáč, Věra a Vladimír Janouškovi, Zdena Fibichová, Vladimír Preclík, Eva Kmentová, Karel Nepraš, Jan Hendrych, Olbram Zoubek, Karel Pauzer, Aleš Veselý a další.

Podle mnoha svědectví bylo působení soch ve městě velmi výrazné. Největší konfrontace vyvolávala pravděpodobně skupina soch Olbrama Zoubka (cena Matyáše Brauna 3. stupně), umístěná v nejexponovanějším místě na frekventovaném náměstí v centru. Jiné instalace se snažily do organismu města zapadnout pokud možno co nejpřirozeněji. Tak Chlupáčova Dvojice našla své místo na břehu liberecké přehrady, Brána snů Evy Kmentové vytvořila přitažlivou konfiguraci s Motýlymi křídly Jiřího Nováka v parčíku Libereckých výstavních veletrhů, Dvanáct měsíců – mramorových „sedátek“ Josefa Klimeše dodnes dokonale dotváří prostor v parku před hotelem Zlatý Lev poblíž Liberecké galerie (cena Matyáše Brauna 2. stupně), a Seifertův Morový sloup našel své velmi přirozené místo vedle později zbořeného kostela na náměstí Českých bratří. Aleš Veselý umístil svou vítěznou sedmimetrovou sochu Modlitbu za mrtvého (cena Matyáše Brauna 1. stupně) stranou od centra, kde výrazně akcentoval celý nenápadný prostor. Další instalace se snažily vytyčený úkol, začlenění do veřejného prostředí, sympaticky problematizovat. Jan Hendrych postavil svou červenobílou signální figuru na polorozpadlou zeď s nápisem zelenina,<sup>[42]</sup> Vladimír Janoušek zase své Hnízdo rákosníka umístil na visutou rampu pod zámeckou kaplí, Neprašova ostře červená kompozice Račte točit tvořila výrazný kontrast s pseudohistorickou budovou Libereckého muzea.

[40] Hana Seifertová, *Socha a město v liberecké galerii 1969*, in: *Public Art* (kat. výst.), SCSU, Praha 1997

[41] *ibidem*

[42] V jednom z ohlasů byl Jan Hendrych oceněn jako jediný, kdo dokázal svůj objekt smysluplně a originálně umístit.

Sám Seifert se výstavy účastnil vedle zmíněného pískovcového „Morového sloupu“ také dřevěnými skulpturami „Křeslo a sloup“ a „Kalvárie“, která byla umístěna u kostela svaté Trojice. Ve všech třech případech jde o monumentální realizace v prostoru, které citlivě, organicky reagovaly na své okolí – svými proporcemi, i zde převažujícími křesťanskými motivy (i když zde je naplněna jen jejich vnější forma), korespondujícími s církevními stavbami.

Vztah Seifertových soch k prostoru nebyl konfrontační, zakládal se na harmonickém souznění objektu s okolní architekturou. Tento přístup je zcela charakteristický pro celou Seifertovu tvorbu, zejména však bezprostředně následující období, kdy se jeho úsilí o hledání harmonie s vnitřním i vnějším světem explicitně projevilo v realizaci Zvonice pro Jana Palacha na sympoziu v St.Margarethen (1969).

Výstava Socha a město proběhla shodou okolností a v posledním možném termínu – červenci a srpnu 1969 za začínající normalizace. Vyvolala množství ohlasů, vzhledem k politické situaci byla velká část reakcí ze všech oficiálních zdrojů silně negativní, avšak v nezávislých kulturních časopisech a odborném tisku i ve všech kulturních kruzích se setkala naopak s velmi pozitivním ohlaselem. Jednou z dosti bezprostředních a jasně formulovaných reakcí byla necelý půlrok po skončení výstavy výzva organizátorce Haně Seifertové k odstoupení z místa ředitelky liberecké galerie a k opuštění Liberce, kde se ona i její muž v tu chvíli stali nežádoucími osobami.



**Jiří Seifert: Kalvárie**  
1968, dřevo, z výstavy Socha a město 1969



**Jiří Seifert: Morový sloup**  
1968, pískovec, z výstavy Socha a město 1969

### 3.4. Kameny a dřeva

*„Co však asi nejvíc formovalo moje cítění kamene byl Skalák – masív pískovce skalního města u Turnova. Tam jsem prožil pravá setkání s individualitou kamene, se strukturou vzrušující fantazii, a zároveň tělesný prožitek s hmotou při lezení. Kuks? Ne, ten mne zasáhl mnohem později...“<sup>[43]</sup>*

Je zcela pochopitelné, že Seifertovi jako sochaři Braun velmi imponoval, spíše než vlastní dokonalé sochařské dílo ho inspiroval přírodou narušený čili

[43] Viz Otázky pro Jiřího Seiferta, Dolejš Jiří, (rozhovor s J.S.), Dialog 1990, č. 5, s.9-11

opracovaný kámen, zajímal ho vztah kamene, přírody a času.<sup>[44]</sup> Seifertovy pískovcové sochy ze šedesátých let se skutečně podobají více oblým přírodním tvarům v hlubinách skalních měst Českého Ráje, opracovávaným větrem a vodou, než Braunovým rafinovaným, emotivně nabitým skulpturám, s nimiž je nejvíce spojuje právě použitý materiál. Podobný je však živelný přístup obou autorů k tomuto materiálu, z něhož vzniká organicky konstruovaný tvar, nespojící v konkrétních formách ambivalentnost významů.

Výrazně silněji je cítit vliv organického sochařského proudu autorů Henryho Moora, Constantina Brancussiho (v jeho souznění s přírodou) a především Jeana Arpa. („...setkání s Arpovým Pastýřem mraků při cestě do Holandska v roce 1963 bylo pro mne zjevení. Brancussiho jsem hluboce pochopil až počátkem sedmdesátých let. Tehdy jsem se dostal do Tirgu-Jiu v Rumunsku.“)<sup>[45]</sup>

Spektrum sochařských projevů se u Jiřího Seiferta v šedesátých letech stále ještě rozpíná mezi několika póly. Není již nutné mluvit o „názorové rozvlněnosti“, jak ještě v polovině šedesátých let zhodnotil kritický autor<sup>[46]</sup> sochařovo období hledání prezentované na retrospektivní výstavě ve Špálově galerii, je však stále patrné určité oscilování mezi konstruktivistickým a organickým pojetím tvaru, i když to druhé pozvolna nabývá vrchu.

Poloha čistě organicky abstraktních, oblých, jakoby modelovaných žensky antropomorfních forem (Ležící, Vlna, Brána, Metamorfóza, Mořský kámen aj.) kontrastuje s totemickými, primitivně znakovými, až expresivními tvary, založenými na mužském principu (Slunce, Stély, Figurální skupina z roku 1964, Plačky, Křeslo a sloup, aj.). Ty jsou variovány díly stavěnými až s architektonickou rafinovaností (Prostor, Zvíře v kabinetu, Letící figura) a v druhé půli desetiletí pak díly s křesťanskými motivy v podobě kamenných sloupů, milníků a křížů, které v sobě stále nesou náznak konstruktivistického pojetí (Morový sloup, Kříž, Kalvárie aj.). Oba tyto póly částečně spojuje arpovský, čistě abstraktní pól (Figura 1965, Pocit 1964, Socha se dvěma průhledy) nahrazující oblíny perforací a zároveň si již pohrávající s organickou strukturou povrchů (zdánlivý vliv vody, ohně či obtisky prstů).



◁

Jiří Seifert: *Figura*

1962, dřevo

◁◁

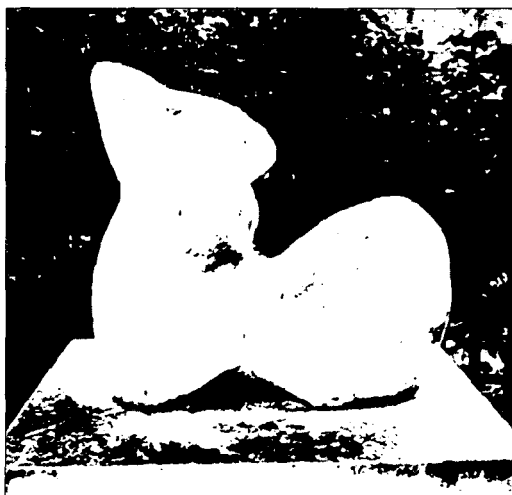
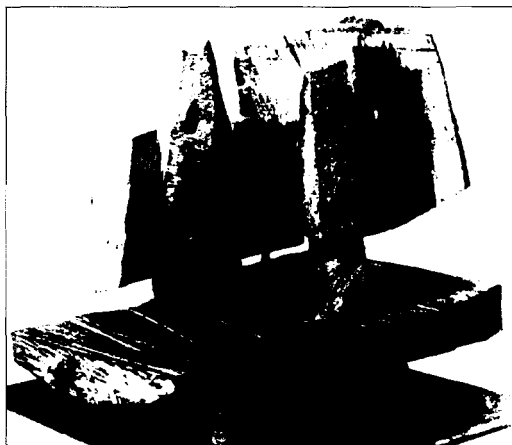
Jiří Seifert: *Zastavení  
(Kříž)*

1968, kámen

[44] Jiří Seifert, *Skulptura* (kat. výst.), GHMP, Staroměstská radnice, Praha 1989 (text Olga Malá)

[45] Lang Čestmír, *Tvorba jako trialog. Výtvarné umění* 1992, č. 2. s. 61-64

[46] AP, Jiří Seifert, *Výtvarná práce XIV*, 1966/č. 16, s. 5 (recenze výstavy č. 16 Praha 1966)



△△

*Jiří Seifert: Prostor*  
1966, dřevo

△

*Jiří Seifert: Socha*  
60. léta, pískovec

◁

*Jiří Seifert: Kentaur*  
1962, pískovec

### 3.5. Paralely s Bedřichem Stefanem

Již zmíněná socha Schoulené, pocházející z velmi raného období, předznamenává baroknější polohu Seifertovy tvorby. V šedesátých letech se tento směr rozvíjí v již podstatně méně figurativní, stále však rozpoznatelně antropomorfní skupině soch – torz, z nichž můžeme jmenovat například sochu Ležící I, II a III,<sup>[47]</sup> nebo Mořský kámen<sup>[48]</sup> a Vlka<sup>[49]</sup>. Podobně jako Schoulená (o jejímž předobrazu jsme již mluvili dříve), mají i další zmíněné sochy své, již ne tak doslovné, přece však zřetelné paralely v díle Seifertova učitele Bedřicha Stefana z první poloviny třicátých let,<sup>[50]</sup> která i ve Stefanově díle představuje spíše barokní pól jeho tvorby.<sup>[51]</sup> Zejména na tvorbě z konce padesátých let z období těsně po absolvování VŠUP, ale ještě i v prvních letech další dekády zůstává v Seifertově díle stále velmi výrazný vliv sochařské osobnosti Bedřicha Stefana. A přestože se celé Seifertovo samostatné dílo odehrává na nesrovnatelně abstraktnější rovině, s osobností Bedřicha Stefan svazuje po celý tvůrčí život Seiferta několik zcela zřejmých paralel.

[47] č.k. 38 z r. 1960, č.k. 54 (před 1963) a č.k. 87 (1965)

[48] č.k. 47 (1962)

[49] č.k. 66 (1964)

[50] Václav Procházka, Bedřich Stefan, (kat. výst.) NG, Praha 1980, vyobr. č. 5, Opřené torzo, tamtéž, č.k. 16

[51] Ve Stefanově díle je za „nejbaroknější“ sochu považován sv. Kryštof (1939), ale také Ležící II, z roku 1935, Matka s dítětem (1937–38) a další. Naopak za příklady „klasické“ polohy lze uvést bronzové Torzo s rukama nad hlavou (II, 1927) i bílé Torzo III. (1929), Orantku (1940–55) ale i Zemi (1946), k tomuto více E. Minář, Socha a prostor. Pokus o uměleckohistorickou interpretaci sochařského díla Bedřicha Stefana. Disertační práce, FF UK Praha, 1967, Hlaváčková Jitka, Sochařské dílo Bedřicha Stefana, seminární práce z dějin umění na FF UK, 2004.



*Jiří Seifert: Váza II*  
60. léta, pískovec



*Jiří Seifert: Skupina*  
1964, dřevo.



Zmíněná formální polarizace díla mezi polohou barokní a klasickou se projevuje u obou autorů v přibližně shodné míře, i když odlišné struktury. Ve Stefanově tvorbě se obě polohy prolínají v průběhu času a téměř rovnocenně se doplňují podle individuálního cítění té které postavy. V Seifertově díle můžeme rovněž obě tyto polohy vysledovat, nikoliv však paralelně, ale postupně, ve zcela různých obdobích jeho tvorby. Seifert byl na rozdíl od Stefana od určitého období formálně koncentrovanější, jejich přístup, který inklinuje k amalgamování historických vlivů je však podobný.

S tímto hodnocením souvisí také rozlišení esenciálně mužského a ženského přístupu v dílech obou autorů, které je opět možno aplikovat blízkým způsobem u obou.<sup>[52]</sup> Seifertovy práce pozdějších období jsou z devadesáti procent výplodem racionálního uvažování, i když v procesu práce zdánlivě vznikají intuitivně, neboť přestože Seifert, zvláště v pozdním období, vede s kamenem velmi citlivý dialog, vždy si v tomto dialogu ponechává dominantní postavení. Odhlédneme-li od děl, u nichž zcela převažuje dekorativní nebo předmětná složka, lze naprostou většinu prací tohoto vyzrálého období charakterizovat jako sochy výhradně mužské. I zdánlivé výjimky (Velikonoce, 1982, Velká červená kanelura, 1999 aj.) nezaprou své racionální pozadí a proto jako skutečně ženské lze charakterizovat právě jen pískovce šedesátých let,<sup>[53]</sup> které mají v sobě navíc hodnotu bezprostřednosti skutečného hledání tvaru. Oproti tomu zcela mužské jsou zejména dřevěné totemické plastiky stejného období, ale i některé kamenné „stély“ či „hlavy“, odkazující se na různé předkřesťanské kultury. Obě tyto polohy se často stýkají na rovině určitých kultovních symbolů.

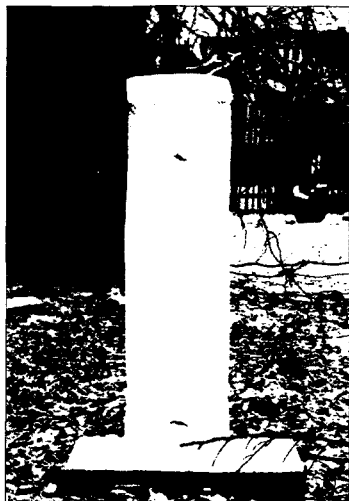
Dalším významným celoživotním příznakem je u obou sochařů mimořádně intenzivní spolupráce s mnoha architekty, v níž oba uplatnili velký cit pro vyrovnané propojení sochařství a architektury. O jednotlivých projektech, jejichž počátek tkví u Seiferta ve velmi inspirativní spolupráci se skupinou architektů libereckého Sialu v polovině šedesátých let, se podrobněji rozepíšeme dále.

V Seifertově tvorbě znamenají šedesátá léta rozhodující vývojové období:

[52] K tomuto tématu u Bedřicha Stefana viz Srp Karel, Sochařství dvacátých a třicátých let, in: Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/2), Academia, Praha 1998 s. 355 n. Polaritu Stefanova díla z tohoto období demonstruje Karel Srp na bílém Torzu III, jež by mohlo stejně dobře reprezentovat mužský princip (přestože je ženské), které konfrontuje s Sedící II, v níž naopak spatřuje mimořádnou esenci ženskosti.

[53] Mezi těmi nejvíce Vluka (60. léta) č.k. 36, Váza II (60. léta), č.k. 35, Kámen (60. léta) č.k. 28, Ležící torzo (1965) č.k. 87 aj.

na jejich počátku stojí umělecky nevyhraněné dílo zručného, ale až příliš otevřeného mladého absolventa Umprum, v roce 1969, jak konstatují některé kritiky, Seifert vstoupil (svým dílem v St.Margarethen) do kontextu světového sochařství.<sup>[54]</sup>



◁  
*Jiří Seifert: Malé Velikonoce*

1982, patinované dřevo

◁◁  
*Jiří Seifert: Pomník pomníku*

1993, bílý mramor

[54] Lang Čestmír, Mezi intimitou a věčností, Tvar 8/1993, č. 1



## 4. Řevnice (1970–1989)

---

### 4.1. Přesídlování a Zabydlování aneb Stoly a Krabice

V roce 1970 musel Jiří Seifert, jakožto nežádoucí osoba, opustit s rodinou Liberec a hledat nové zaměstnání a domov. Ten našel v domě rodičů své matky v Řevnicích, kde se od té chvíle odehrávalo druhé, v mnoha aspektech zcela nové dějství Seifertova života i tvorby. Po období intenzivního, společenskými aktivitami nabitého života, nastalo nadlouho komplikované období téměř naprosté izolace bez možnosti vystavování či realizování větších objektů a naplněné existenčními potížemi. Nové prostředí i celková situace vyvolaly nejen diametrálně odlišný způsob života, ale i celkový posun vnitřních životních postojů, a zcela logicky také iniciovaly nový směr Seifertovy tvorby, spočívající lapidárně řečeno v odklonu od veřejného a příklonu k privátnímu.



*Zahrada domu Seifertových  
v Řevnicích.*



Zabydlování v novém domově s sebou neslo množství nových nejen rozumových, ale i smyslových zážitků. Nová krajina (i když pro Seiferta již známá ze vzdáleného dětství), se zcela odlišnou strukturou, která v sobě uchovávala zcela nové materiály a vyvolávala nové asociace. První přirozenou potřebou bylo pro sochaře, obzvláště nadaného tak nesmírnou senzitivitou jako Seifert, si neznámé předměty ohmatat, přeneseně i doslova. Zřejmě i proto se v tomto období začínají objevovat na některých dílech otisky prstů, chodidel, či jiná svědectví jejich hmatové percepce. Tento motiv má předzvěst v některých dřevěných figurách z poloviny šedesátých let, a naopak o pár let později se rozvine do ústředního tématu celého jednoho období Seifertovy tvorby počátku osmdesátých let, zejména v době, kdy v ní již zcela dominantní úlohu převzal mramor. („*Mramor mi dovoluje myslet přesněji. Snažím se přijmout výzvu, kte-*

rou mi předkládá, podrobit ji „rozhovoru“ mezi mnou a kamenem. Jestli něčemu přikládám váhu při komunikaci s mými kameny, pak je to „dívání hmatem“. Dotýkáním se divák přímo a bez oklik dozví to, co si myslím já a co spolu se mnou říká kámen. Sám pracuji podobně, hmat mi říká, kde je třeba ještě něco vyjádřit přesněji a kde opravit to, co oko již nemůže vidět.“<sup>[55]</sup>

#### 4.2. Prostor a čas v novém prostředí (podle Petra Spielmanna)

Se smyslovou zkušeností s novým prostorem, vymezeným především krajinou a objekty v ní rozmístěnými bezprostředně souvisí také určité -odlišné- vnímání času. K tomuto tématu se vztahuje úvaha Petra Spielmanna na dané téma, která se nám zdá natolik podnětná, že ji zde pro ilustraci uvádíme v celém rozsahu:

„Další důležitou charakteristickou vlastností Seifertových soch je jejich vztah k prostoru. Mnohé z nich si dobývají prostor kolem sebe, jednoznačně ho určují. Neexistují pouze samy pro sebe, ale rovněž jako znak prostoru, který je obklopuje. Morový sloup, Pomník pomníku, Obětní kámen, Zvonice v St. Margarethen a Prostor k počtě Adolfa Loose mají už ve své tvarové i obsahové koncepci obsaženu souhru s prostorem, v němž jsou umístěny a který ovládají. Ale i ostatní sochy vytvářejí kolem sebe magnetické pole silokřivek, které prostor jednoznačně určují.

V soše Dlaždice jsou na ploše kamene vidět otisky lidských nohou, maně si tu divák zpřítomní i lidské postavy, které prostor opustily a zanechaly po sobě stopy nejenom v kameni, ale i v prostoru, obsadily ho, určily ho. Navíc tu vzniká napětí, které má póly - jeden v pohybu, evokovaném stopami postav, jež prostor opustily, a druhý ve statickosti těchto otisků nohou v kameni. Ještě silněji cítíme toto napětí, ale i prostorovou expanzi v dřevěné soše Postel. Je jednou ze soch, které Seifert vytvořil v situaci, kdy se potřeboval, jak sám říká, „zabydlet“ v novém domově v Řevnicích. Pro něj to znamenalo dát novému prostoru znak své osobnosti, dát mu i známky své intimity. Seifert svůj prostor nejenom určil, poznamenal, zabydlil pro sebe, on ho zároveň zlidštil, naplnil ho předměty plnými vzpomínek a zážitků, které nutně i jiným zpřítomní svět dětství, pocit bezpečí maminčina klína, ale i suvenýry prvních objevitelských cest a pohádkových tajemství. Tím ho zároveň otevřel, zabydlil pro druhé: host do domu. Regál je jiným příkladem této „zabydlovací“ fáze, etažérka plná předmětů důvěrně známých, a přece obsahující nejružnější vzrušující tajemství a vyzývající k dalším objevným výpravám. Zajímavé je, že se Seifertovi daří vytvořit intimní „zabydlenou“ atmosféru nejen v sochách z „organického“ dřeva, ale i z „anorganického“ kamene. V sochách Lampa, Zátíší s chlebem, v několika verzích Balíků, v sochách Velikonoce, Bílý ubrus i Cumel vydobývá z kamene tvary, které známe z organického světa. Seifert tesá z tvrdého kamene tvary měkké látky - jakoby obrácený postup Claese Oldenburgera, který nechává tvrdé formy změkknout. Seifertovi však jde o víc než jen o prozkoumání protikladu tvrdý - měkký. Nejde mu o to, vnutit tvrdému kameni formu měkké látky, je spousta možností, jimiž to lze dokázat snazším a možná

[55] Jiří Seifert, O sobě, 1990, viz kapitola 13.1. této práce

přesvědčivějším způsobem. Jde mu o metaforu, příměr, který má být přesvědčivý stejně jako poetický. Tak jako helénistický sochař obléká postavy do bohaté řasených tóg, aby pod měkce splývající látkou dal o to víc vyniknout tvarům lidského těla, a dává tak smyslově poetický výraz, vytváří Seifert sochy, které mají vyvolat výraz, představu chleba, cumlu, ubrusu, to znamená nejen představu vlastního předmětu, ale všech možných vazeb, souvislostí, zkušeností a emocí, které představa chleba, cumlu, ubrusu vyvolává. A protože je to socha chleba, socha ubrusu, je výraz zdůrazněn, očištěn, možnost poetického příměru otevřena. Seifert říká, že bílý ubrus je mu „zosobněním“ neděle a onoho pocitu svátečnosti, s nímž spojujeme položení nedělního ubrusu, klid, slavnostnost, vztahy, což je vše obsaženo i v onom starozákonním „Pomni, abys den sváteční světil!“.

V této souvislosti se mi jeví důležitý ještě jeden aspekt: pro seberealizaci člověka má pocit intimity zásadní význam. Umožňuje mu totiž zbavit se strachu. Důležitou roli při tom vždycky hraje prostor. Je-li člověk v prostoru, který ho pohlcuje, utlačuje, nahání mu hrůzu, snaží si ho pro sebe zlidštit, vydělit z něho – pocitově nebo fakticky takovou část, aby ji mohl přehlédnout, snaží se ho obsadit tvary, které důvěrně zná a svým vztahem k nim ho osvobozuje, snaží se ho zabydlit. Seifertovy sochy představují předměty, které zabydlují prostor pro člověka, zlidšťují ho a zintimňují. Jeden z důležitých předpokladů proto je, že zachovávají lidské měřítko: rozměrem i pocitově. Jejich modul souvisí s proporcionalitou lidského těla, jejich výraz odpovídá struktuře lidské mentality. Tento aspekt je o to důležitější, že v současném umění nelze nezaznamenat tendence jisté megalomanie, která chce vlastní důležitost a hodnotu stvrdit velikostí prostoru, který zaujímá. Narušuje tím však nezbytnou úměrnost.<sup>[56]</sup>



**Jiří Seifert: Sloupek s otiskem ruky**

1970, mramor



**Jiří Seifert: Stopy**

1980, mramor

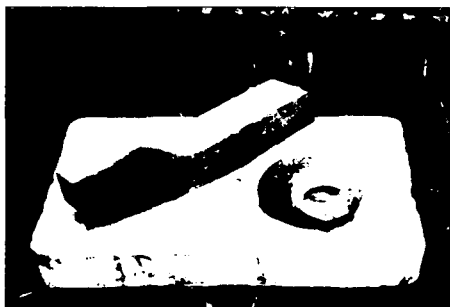


#### 4.3. Rodina, domov a zátíší Georga Flegela

Pozoruhodným amalgámem vzpomínek a oživeného vnitřního symbolismu v nových Seifertových pracích jsou také nové motivy Seifertových soch, chleby a ovocné plody, které ve vzájemných kombinacích s „nábytky“ (stoly či policemi) vytvářejí nové formy: „zátíší“ a „regály“.<sup>[57]</sup>

[56] Jedná se o část studie Petra Spielmanna, O sochách ze dřeva a kamene, *Výtvarné umění*, 1992, č. 2, s. 58 a n.

[57] Zátíší – spíše jako symbolická kompozice, je námětem, které ve stejné době zpracoval Jiří John i Jiří Seifert. Stůl s ležícím plodem – studie i vlastní obraz *Opuštěný stůl* (1972), je poslední Johnův obraz vůbec, blízké Seifertovým sochám jsou ale i obrazy *Padající ovoce* nebo *Rajské jablko* (oba 1971). Všechny zmíněné obrazy však mají u Johna nádech hluboké tragiky blížící se smrti. Viz Jiří John, *Poslední obrazy* (kat. výst.), GVU v Roudnici nad Labem, Roudnice nad Labem 1974



**Jiří Seifert: Zátiší s chlebem**  
1989–90, mramor,  
NG Praha

**Lucas van Valckenborch a Georg Flegel: Léto (výřez)**  
kol. 1590, NG Praha

Obě tyto kategorie mají zcela nezpochybnitelné předobrazy v typických historických disciplínách. Motiv regálů se navíc uplatňoval v řevnické vile obzvláště intenzivně, vzhledem k faktu, že Hana Seifertová se jimi zabývala v souvislosti s objevem dvou částí jednoho obrazu Georga Flegela s daným námětem, které byly po staletí z důvodu změny obecného vkusu od sebe odděleny.

Na historických obrazech<sup>[58]</sup> jsou regály oblíbeným prostředkem iluze prostoru, ale zároveň obvyklou přirozenou součástí renesančních (i starších) domácností. Pravděpodobně také pro Jiřího Seiferta se tak staly jedním z typických atributů domácnosti, rodiny, z jejíhož prostředí Seifert systematicky čerpal další a další náměty, neboť reprezentovala jednu z mála neodcizitelných jistot, které přetrvávaly i v mimořádně nepříznivém období sedmdesátých let.<sup>[59]</sup>



◁  
**Jiří Seifert: Regál s dopisem**  
1976, dřevo, kámen

◁◁  
**Georg Hinz: Regál se starožitnostmi**  
1666, NG v Praze

Jak z uvedeného vyplývá, hlavní příčinou přejímání námětů z okruhu Flegelovy tvorby bylo sdílení myšlenkového světa jeho ženy. Kromě této stěžejní pohnutky mohl však být Flegel Seifertovi blízký také z dalších důvodů: jistě mu vyhovovala jeho věčnost, zaměřená v celé své jedné oblasti na přírodní objekty, ale také na předměty domácí potřeby, které pro osobnost ocitající se v situaci ztráty a nalézání nových, fundamentálních jistot nabývají na významu.

[58] Bezprostředně se zde jedná o obrazy Georga Flegela, Georga Hince a dalších autorů, jejichž tvorbou se v téže době zabývala Hana Seifertová v rámci své badatelské činnosti ve sbírce starého umění NG. Viz Seifertová Hana, Georg Flegel, Praha 1991; Seifertová Hana, Ševčík Anja K., S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690–1750, (kat. NG), Praha 1997).

[59] „Seifert pojímal své objekty z velké části jako „instalace, jako vnitřní zařízení imaginárního prostoru, čímž v určitém smyslu anticipoval tendenci některých současných instalací, tvořených umělci jako jsou například Pistoletto nebo Kabakov použitím nábytku někdy objeveného, někdy různým způsobem zpracovaného.“ Viz Miroslava Hajek, v textu katalogu: Jiří Seifert, Sochy (kat. výst.), Dům u Černé Matky Boží, ČMVU, Praha 2001

Obzvláště blízká musela být Seifertovi symboličnost v obrazech Georga Flegela, která se u barokního umělce pohybuje především v rovině morální. Tato symboličnost se v Seifertově díle odrazila jak obecně, tak i selektivně ve zcela konkrétních příkladech citací barokní symboliky (zejména na medailích, ale také v celé řadě sochařských námětů). Například lebky, v renesanci oblíbený symbol pomíjivosti života, vytvářel Seifert zdánlivě bezděčně právě v době, kdy se setkal s díly Georga Flegela, ovšem v poněkud odlišných relacích. Zvířecí lebky,<sup>[60]</sup> nacházející se po zimě na čerstvě obnažených pláních, spojily v sobě klasické symbolické konotace s dekadentně prchavým dojmem z atmosféry předjaří na podbrdských loukách<sup>[61]</sup>.



**Jiří Seifert: Lebka**  
1972, opuka



**Jiří John: Mrzne**  
1969, olej na plátně



**Jan Kašpar Hirschely: Vanitas**  
po 1700, olej na plátně



Jak již bylo řečeno, Jiří Seifert využívá svých inspiračních zdrojů vždy selektivně – bere si jen to, k čemu cítí mimořádnou afinitu, s čím se jeho sensitivní charakter může ztotožnit.

Proto i z Flegelových obrazů dokonale eliminuje jejich podstatné vlastnosti, zejména typickou exkluzivitu a luxusní rafinovanost, na níž si barokní autor tolik zakládal. Z okázalých kompozic, jež Flegel ještě umocňoval kumulováním exotických předmětů, si Seifert vybírá lebky, chleby a neidentifikovatelné plody, které nemají v jeho podání lákat chutí a vůní, ale naopak se stávají prezentací střídmosti. Abstrahuje je od vši přepychovosti a rafinovanosti do prosté polohy nejpodstatnějších lidských potřeb.

Ve všech těchto objektech však přese všechnu rozdílnost přístupů zůstává základní nevyřčené sdělení – oslava jedinečnosti božího stvoření.

Pro toto období je u Seiferta dominantním prvkem tvorby iluzivnost, která je zřejmě také nejsilnějším motivem, který ho s tvorbou renesančních a ba-

[60] Realizované v mnoha variantách zejména do opuky – právě tyto sochy byly později vlivem povětrnosti téměř všechny zničeny.

[61] Toto téma spojovalo Seiferta s Jiřím Johnem, s nímž byl v této době velmi úzkým kontaktem, a proto je také zdroj obou umělců s největší pravděpodobností tentýž. U Jiřího Johna jde například o obrazy Lebka v krajině, 1970 a Jarní světlo, 1971. Viz Jiří John, Poslední obrazy (kat. výst.), GVU v Roudnici nad Labem, Roudnice nad Labem 1974

ročních autorů spojuje. To platí až do období, kdy si tuto skutečnost naplno uvědomil a v intenzivním kontaktu s ušlechtlejším materiálem –zejména mramorem– se postupně přiklání k větší míře abstrakce. Přitom vycházel zejména z nových poznatků přirozených vlastností materiálu, ať už mramoru nebo dřeva. Seifert svůj vývoj v tomto směru charakterizuje takto: „Na začátku jsem myslel, že dřevo je ideální pro to, aby se z něho dělaly totemy. První dřevěné sochy vznikaly v tomto duchu. Později jsem si uvědomil, že dřevo provází člověka po celý život, proto jsem udělal Nábytky. Po určité césuře, kdy jsem pracoval jen s kamenem, jsem se opět vrátil k dřevu a použil je k pokusu, který jsem nazval Stoly a Krabice. Chtěl jsem jím zastavit čas. Dnes už vím, že to byl omyl, ale touto cestou jsem musel projít. ...Později jsem ve dřevě udělal Podzim. Podobně jako Lebky pro mne vystihují stav, v němž se člověk nachází v předjaří nebo na jaře, je pro mne podzim plný plodů od hub až po dýně. Nechtěl jsem opakovat to, co jsem již v kameni udělal s ubrusem a cumlem, to znamená udělat jakoby houby, aby jim oko věřilo. Šlo mi o to, udělat plody, které nikde nerostou, ale přece jsou výrazem podzimu, tak jak ho cítím. V tomto směru bylo pro mne dřevo ideální materiál, protože je vstřícné.“<sup>[63]</sup>



Jiří Seifert: Podzim (Zelenina)

70. léta, dřevo a kov



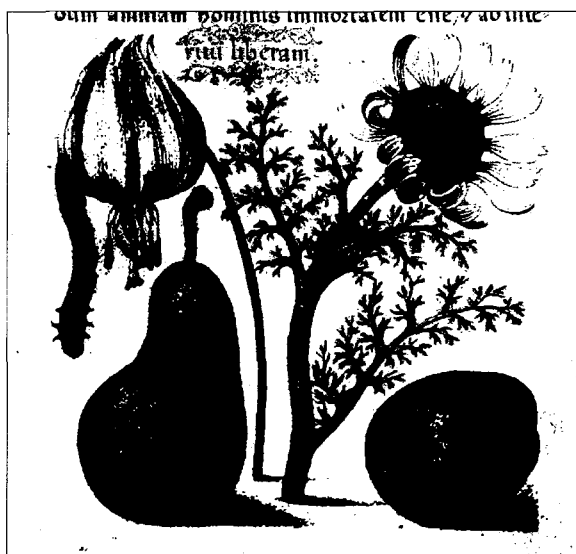
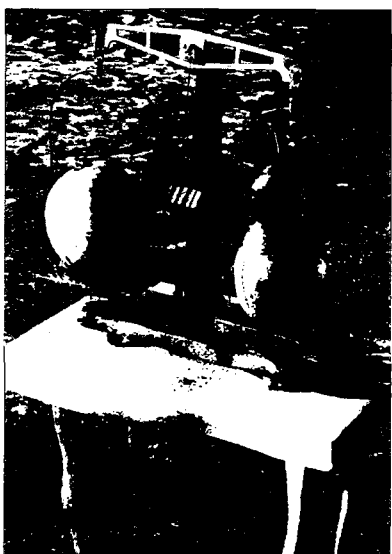
Jiří Seifert: Váhy (Hruška a jablko)

70. léta, patinované dřevo



Georg Hoefnagel: List ze vzorníku kaligrafií

před 1600, akvarel na pergamentu



[63] Lang Čestmír, Tvorba jako trialog, Výtvarné umění 1992, č. 2. s. 61-64.

### 4.3. Restaurování – antické vlivy

*„V minulých dvou desetiletích jsme zažili zmrtvění času v naší zemi. Pro mne bylo podnětem k přemýšlení o tom, co jsem, jak vlastně potřebuji pochovat ve svém já účast já druhého blízkého. Byla to doba, kdy jsem „nahlédl“ do řeckých mýtů, kde je ono rozdvojení jako tragický prvek přesně vyjádřeno. V bibli je nalezneme v příběhu o stvoření ženy. Nakonec jsem musel tento vztah, tuto cestu projít sám se svou prací. Tak také začaly vznikat dvojice jako problém lidský.“<sup>[64]</sup>*

Po neplánovaném nuceném přesídlení do Řevnic, získala Hana Seifertová, díky všeobecnému uznání jejích uměleckohistorických i kurátorských aktivit z Liberce, téměř okamžitě nabídku zaměstnání ve Sbírce starého umění Národní galerie. Jiří Seifert však na podobnou nabídku musel čekat déle, neboť možnosti zaměstnávání umělců nejsou v téměř žádné společnosti příliš časté, natožpak v režimu, který umělcovo dílo odmítá jako podezřelé, nežádoucí a tím apriori oficiálně neuplatnitelné. Příležitost jakéhosi uplatnění se však posléze přeci jen našla, a to prostřednictvím profesora Jana Bouzka, který umožnil Jiřímu Seifertovi dlouhodobou, fyzickou náročnou, ale o to více inspirativní práci na restaurování sbírky antických odlitků Archeologického ústavu FF UK v Galerii antického umění v Hostinném v Podkrkonoší, kde pak Seifert trávil dlouhé týdny v zaujaté práci a kam jej rodina i přátelé často jezdili navštěvovat. Pobyty v Galerii v Hostinném, práce s antickými plastikami a rozhovory s ředitelem Galerie Josefem Barošem, iniciovaly zcela nové, jedno z nejplodnějších období Seifertovi tvorby. V barokním františkánském klášteře s kostelem Neposkvrněného Početí Panny Marie je umístěna jedinečná sbírka odlitků antických soch z roku 1912. Expozice představuje průřez stěžejními epochami vývoje antického umění, od 7.stol.př.n.l. až do 1. stol.n.l. (pořídil prof. Wilhelm Kein). Světovými unikáty jsou zejména rekonstruované sochy a sousoší ztracených nebo zničených originálů.<sup>[65]</sup>

Období práce na antických plastikách se časově shoduje s definitivním přijetím mramoru za stěžejní tvůrčí materiál, a který mu dovoluje mnohem jemnější a preciznější zpracování. Hladký povrch subtilně pojednaných povrchů přináší do jeho tvorby nový dominantní prvek – světlo. Se světlem pracuje Seifert ve svých kamenných sochách dvojím způsobem. Jeden druh světla se podobá šerosvitné mihotající se světelné mozaice, kterou spatřujeme na sochách Matyáše Brauna a měl by se tudíž nejlépe osvědčovat na pískovcích. U Seifertových soch se asi však nejlépe tento světelný efekt projevuje na opukových lebkách a na bílém mramorovém polštáři z roku 1976.

V pozdějších více „klasických“ sochách ve smyslu řeckého estetického kánonu funguje světlo odlišným způsobem. Významnou funkci hraje na sochách s kanelovanými povrchy, kde výrazně zvyšuje (a prohlubuje) jejich plasticitu. Přechodovou prací mezi těmito dvěma styly, stojící tak poněkud stranou ostatních děl, je velmi charakteristická socha – Lampa (1971), která je sice ještě vytvořená v opuce, ale již má v sobě kvality typické pro další vývoj: konečná

[64] Lang Čestmír, Tvorba jako dialog, *Výtvarné umění* 1992, č. 2. s. 61–64)

[65] Seifert nebyl jediný, koho zvláštní atmosféra Galerie v Hostinném inspirovala. Z přátel, kteří si zvykli pravidelně Jiřího v Hostinném navštěvovat to byla například Adriena Šimotová, u níž vliv tohoto prostředí zprostředkoval nové impulsy pro následující tvůrčí období (Figury, Hlavy, Torza).

forma je výsledkem vyváženého opracování kamene jak z hlediska objemu, tak i povrchu.

Další práce tohoto „řeckého“ období již s světelnou kvalitou povrchů kamene pracují systematicky. Povrchy zejména z carrarského, ale i z mramorů jiných druhů rozličných barevných odstínů, mají své charakteristické způsoby pohlcování a odrážení světla, v důsledku čehož i matný, neleštěný povrch bílých těl, i abstraktních rozpořbovaných kamenů (Brána – Pohyb, Pohyb IV, Pohyb VII aj.) měkce vyzařuje do svého okolí cosi z vnitřní symbolické podstaty objektů, kterou je autor, vědom si této jejich vlastnosti, obdařil.

Asi „nejantičtější“ Seifertovou sochou je Kanelka (carrarský mramor, 1989, č.k. 220) a Prohnutý, 1990, mramor, č.k. 247), Které v sobě spojují stěžejní složku řeckého sochařství, spočívající ve zobrazení figury, včetně ladné křivky klasického kontrapostu, s oslnivou dokonalostí povrchového opracování a vyvážeností jejich, zde abstrahovaných částí. („Kanelka je socha, ve které jsem chtěl chválit ženskou krásu. Ne tělesnou, ale tu, pro kterou s druhým žijeme hluboce, onu neuchopitelnou jasnost, onu otázku.“ J.S., 1992)<sup>[66]</sup>



Jiří Seifert: *Penelopé*  
1987, mramor



Jiří Seifert: *Kanelka*  
1989, mramor



Jiří Seifert: *Prohnutý*  
1990, mramor



Jiří Seifert: *Anděl*  
1998, mramor

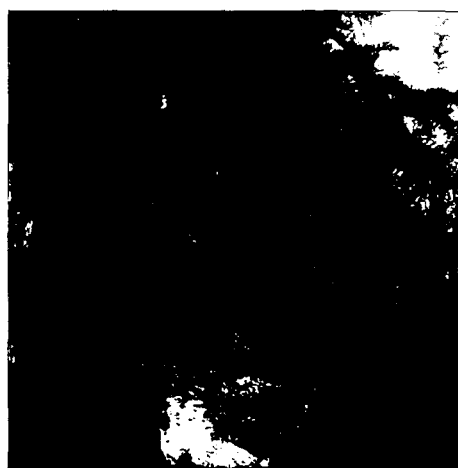
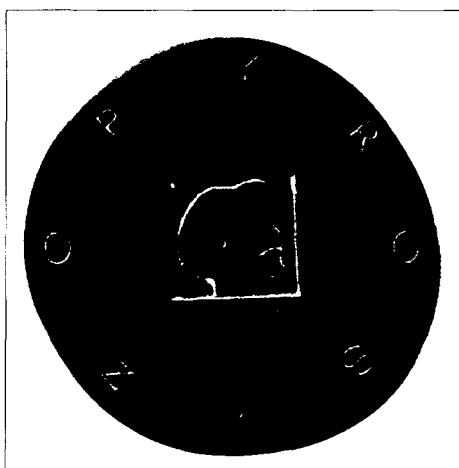
Později se figurální motivy v Seifertově tvorbě objevují čím dál častěji. Sochy jako Král, Malá kanelka, Tělesnost, Tělo – Malá múza, a v závěru tvorby například Anděl, jsou vědomým návratem ke klasické figurativnosti.

Cesta k těmto formálně vytříbeným a vysoce duchovním námětům posledního desetiletí však vedla přes dlouhé období hledání možností ušlechtilého materiálu zejména v prostých, tvarově čistých námětech sloupků, využívajících často osobitým způsobem povrchové členění řeckých sloupů i drapérií soch. Podle autorovy vlastní charakteristiky nemají kanelury (které ostatně i v antice jsou pozůstatkem pohybového vzorce, tedy stylizovaným význačným prvkem), jen dekorující význam ale jsou i prvkem obsahovým. „Jsou prostředkem nejen estetického působení, ale také etického vědomí.“

[66] Lang Čestmír, Tvorba jako trialog, Výtvarné umění 1992, č. 2. s. 61–64



V téže době, také vlivem nových setkání s Janem Bouzkem a především s Josefem Barošem, se Seifert začíná intenzivně zajímat o historické a teoretické kontexty vzniku soch, s jejichž kopiemi byl v Hostinném v denním kontaktu a zejména o jejich mytologické obsahy, a to nejen prostřednictvím rozhovorů s historiky, ale i vlastní četbou. Signifikantní je například socha Penelope, nebo zpracování báje o Zopyrovi.<sup>[67]</sup> Nevíme z jakého důvodu tato témata Jiřího Seiferta ve své době zaujala, je však jisté, že je zpracovával opakovaně jak v medailérské tvorbě (což byl obvyklý záznamu rozmanitých kulturních i jiných podnětů), tak i v monumentálnějším měřítku (mramorová Hlava č.k. 27 ze sbírky NG, pískovcová Hlava č.k. 25 a Hlava ze sliveneckého mramoru č.k. 312 ze soukromé sbírky).



**Jiří Seifert: Zopyros**  
1968, břidlice



**Jiří Seifert: Hlava I (Zopyros)**  
60. léta, pískovec



**Jiří Seifert: Hlava II (Zopyros)**  
60-70. léta, mramor



**Jiří Seifert: Hlava (Zopyros)**  
1996, mramor

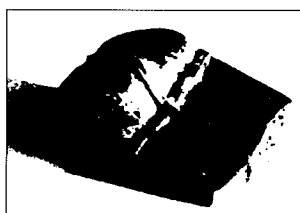
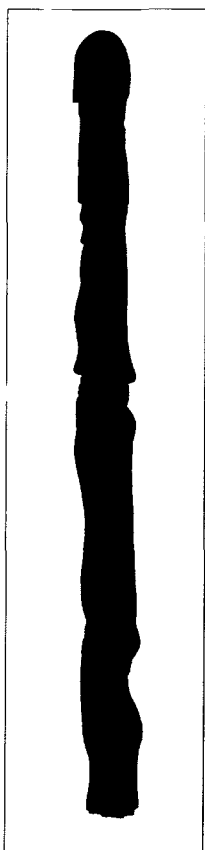


V některých sochách je inspirace antikou velmi bezprostřední (pochopitelně však nikdy doslovná), u jiných jsou přejímány jen určité prvky starověkého sochařství. Takové dílčí principy můžeme vysledovat již v předmětných dílech J. Seiferta, které jsou zdánlivě obsahově s mentalitou klasického umění neslučitelné. Jak jsme již v úvodu zmínili Seifertovy stoly pokryté ubrusy, balíky,

[67] Zopyros znamená ve starořečtině „žhavý“, „zářivý“. Je to jméno perského šlechtice, který pomohl svému králi Dariovi dobýt Babylon tím způsobem, že sám sebe znetvořil a pronikl do Babylonu, kde rozhlašoval, že mu takto ublížil Darius. Po získání jejich důvěry však město vydal napospas svému králi.

X z konkrétních děl například Velikonoce nebo Moje tajemství, stejně náznaky drapérií jeho torzálních figur a další realistické prvky jeho sokulptur jsou přímým navázáním na klasické pojetí sochařství, které využívá mramoru ke zobrazení reality, sestávající ve skutečnosti z různých materiálů, struktur a povrchů, zcela shodným způsobem. Dokonce i míra idealizace, posunující předmět do polohy symbolu je zde podobná. Skutečnost sestávající ze složek různých kvalit a nestálé trvanlivosti je zde otištěna do kamene a tím je jí přidělen punc věčnosti a transcendentality, a přibližuje se tím do polohy platónského obrazu (respektive odrazu obrazu) svého reálného předobrazu ze světa idejí.<sup>[68]</sup>

Skrze toto symbolické, formálně nadčasové chápání lidských situací a předmětů s nimi spojených se i sebebanálnější objekty životní potřeby stávají vlastními malými světy. Seifertovo oscilování mezi „velkými“ tématy, abstrahujícími od všední reality, a náměty ryze lidskými, tento „univerzalismus“ dobře dokládá.



Jiří Seifert: *Malý balík*, 1986, mramor



Jiří Seifert: *Moje tajemství (malá verze)*, 1988, patinované dřevo



Jiří Seifert: *Velikonoce*, 1982, mramor



Jiří Seifert: *Cumel*, 1986, opuka



[68] Platón, Ústava, kniha X, přel. R. Hošek, Praha 1993

## 5. Poslední etapa (1989–1999)

---

Po roce 1989 nastalo, v souladu s přirozeným vývojem života celé země, období horečné činnosti. Jiří Seifert se aktivně podílel na vzniku Unie výtvarných umělců ČR, cestoval po Evropě, intenzivně vystavoval a účastnil se četných sochařských symposií v Čechách (Přední Kopanina, 1986, Hořice, 1991, Džbán u Rakovníka, 1994, Klatovy-Klenová, Milevsko, České Budějovice, 1995, Klášter-Hradiště, 1997) i v zahraničí (Trjavna, Bulharsko, 1987, Syke/Brémy, Německo, 1991, Fanano, Itálie, 1992, Banská Štiavnica, 1995).<sup>[69]</sup> Realizoval nové, prestižní projekty v architektuře (nádvoří v Českém kulturním středisku v Paříži, 1995; nádvoří s monumentální kašnou Kaunického paláce v Praze, 1998).<sup>[70]</sup>

V roce 1990, kdy vstoupil do Spolku výtvarných umělců Mánes, se velmi angažoval ve věci prosazení kulturní politiky na různých občanských i politických úrovních<sup>[71]</sup> a především po roce 1995, kdy byl jednomyslně zvolen jeho předsedou, vzal na sebe nelehký úkol hledat v nových podmínkách smysl tradiční spolkové instituce. Svou schopností překlenout rozdílná generační i názorová východiska vtiskl dnešnímu Mánesu pečeť své osobnosti.

Zejména rok 1992 byl naplněný aktivitou jak na poli veřejného života, tak v osobní tvorbě. V roce 1992 uspořádalo Museum v Bochumi prestižní retrospektivní výstavu jeho díla, která ho znovu, po dvou desetiletích plnohodnotně vrátila na světovou sochařskou scénu. Od téhož roku zahájil také své působení jako externí pedagog v ateliéru restaurování sochařských děl na pražské AVU.

### 5.1. Těla a Kréty (Tělesnost vs. Předmětnost)

Seifertova inklinace k starověké kultuře byla na počátku devadesátých let umocněna po léta vysněnou cestou po Řecku, kterou absolvoval se svou ženou, a která dodala jeho tvorbě nepřeberné množství nových impulsů. Široká škála námětů, které jsme již částečně pojednali v předchozí kapitole, se rozšířila o sérii takzvaných Krét. Tyto malé, ale precízní kameny s rozvlněným pohybem jakoby odkazovaly zároveň na všudypřítomné typické prvky architektury v podobě torz kanelovaných sloupů, spojených ve vzpomínkách na sugestivní vjem neustále se pohybující mořské hladiny. Oba prvky – formální symbol starověké kultury stejně jako imaginární vodní živel – již ostatně určovaly podobu Seifertových děl po dlouhá léta, nikdy však v tak dokonalé symbióze, jako právě na Krétách.

Úvahy o světelných kvalitách mramorových povrchů, o nichž jsme psali v předchozí kapitole, platí dvojnásobně o povrchu, ale i vnitřní struktuře

---

[69] viz kapitola 7. Sochařská symposia této práce

[70] viz kapitola 8 této práce: Realizace ve veřejném prostoru .

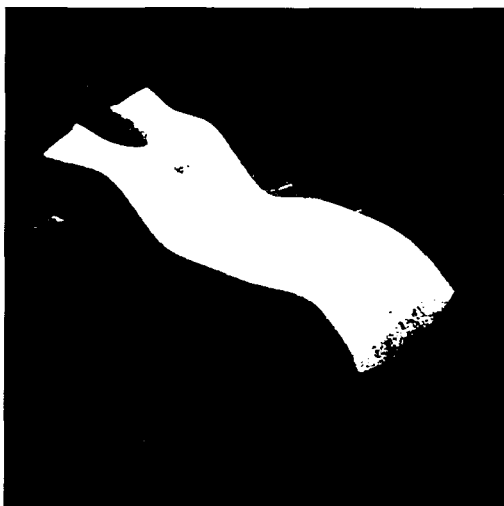
[71] Viz např. článek Seifert Jiří, Galerii Moderního umění stále nemáme! Proč jsem nespokojen s instalacemi českého a francouzského umění ve Veletržním paláci, internetový odkaz [20.8.2006]: <http://www.arts.gla.ac.uk/Slavonic/staff/Gallery.html>

nového materiálu, který Seifert nyní objevil – alabastru. U Krét, vytvořených z alabastru se k popsaným charakteristikám řadí navíc vizuální dojem zpřítomněné mořské hladiny, která ve svých hlubinách skrývá nedostupná tajemství.

Podobným procesem spojení pevného prvku – kamene-země s intenzivním vjemem pohybu vody či větru vznikla také další témata, pro devadesátá léta velmi charakteristická, Zvlnění a Splývání (Obzor-závěj, Zavlnění, realizace v Syke/Brémy, nebo velká a malá varianta Splývání-Nad ránem). I zde jde o velmi působivé spojení v realitě dvou zcela protichůdných principů. Námětem vody se navíc zabývá celá řada drobných dílek (Loď-Styx, Loď-večer, Vlnky a řada dalších), ale – snad shodou okolností- i velkých realizací v architektuře (kašna Kounického paláce, stružky Českého centra v Paříži)<sup>[72]</sup>.

Jak jsme již také zmínili, od konce osmdesátých let se v čím dál větší míře v Seifertově tvorbě vyskytují motivy. tělesnosti, tentokrát nikoliv vnější, při níž otisky lidských částí jakoby měly pouze dosvědčovat lidskou přítomnost, ale tentokrát již sochy sami dostávají lidskou podobu, personifikují tělesnost se vši prostorovou i duchovní dimenzí.

Kromě zmíněných specifických útvarů Krét, které se v různých variantách (Velká červená kanelura a další) objevují až do umělcovy smrti, lze Seifertovu tvorbu závěrečného období charakterizovat spíše jako podléhající tendenci k zjednodušování tvarů a abstrahování od předmětnosti a v posledním období i od tělesnosti. Některé sochy velmi jednoduchých, až smyslově oproštěných tvarů dosahují velké spirituálně meditativní kvality.<sup>[73]</sup> Dokonce i sochy – těla postrádají onu smyslnou živočišnou esenci, která byla zejména v počátcích Seifertovy tvorby pro jeho antropomorfní tvary tak příznačná. V posledním období je Seifertova tvorba založena více než kdykoliv předtím na dokonalé práci s materiálem a na čistotě a jednoduchosti tvaru. Výrazným dílem, pocházejícím z posledních týdnů jeho života je socha Křik srdce, která svým tragickým námětem, souvisejícím s vědomím postupného oslabování fyzických sil, opět naplňuje celý svůj objem i své okolí pronikavým emocionálním nábojem.



Jiří Seifert: *Košilka*, 1999, mramor



Jiří Seifert: *Kréta III*, 1993, alabastr



[72] Viz kapitola č. 8. Realizace ve veřejném prostoru této práce

[73] Viz text Olgy Malé, Jiří Seifert, Skulptura (kat. výst), GHMP, Staroměstská radnice 1989

Ze zmíněných stylových proměn i ze zcela reálných skutečností lze v devadesátých letech usuzovat na větší podíl zahraničních vlivů, zejména opět Prantla a jím zprostředkovaných kontaktů s japonskými umělci. Zcela zřejmě máme pro tuto dobu prokázány kontakty s japonskými sochaři žijícími a tvořícími v Německu Hiromi Akiyamou a Makotou Fijiwarou.<sup>[74]</sup> Co se týče uměleckých paralel, měl Seifert blíže k jiným dvěma významným japonským tvůrcům, Hiroshi Ohnariimu a Tetsuo Haradovi. Kromě skutečnosti, že Seifert navštívil v roce 1999, tedy těsně před svou smrtí, výstavu Hiroshi Ohnariho v Národní galerii na Zbraslavi,<sup>[75]</sup> nemáme žádný doklad o možnosti vzájemného ovlivnění, lze tedy mluvit o stylových paralelách. Ačkoliv tyto paralely jsou nepřímé, vzhledem ke zřetelnému vztahu Jiřího Seiferta a jeho tvorby k japonskému umění obecně a k významu obou sochařů pro japonskou uměleckou scénu,<sup>[76]</sup> považujeme za vhodné zde na tvorbu obou autorů upozornit.



**Tetsuo Harada: Slunce**

žula



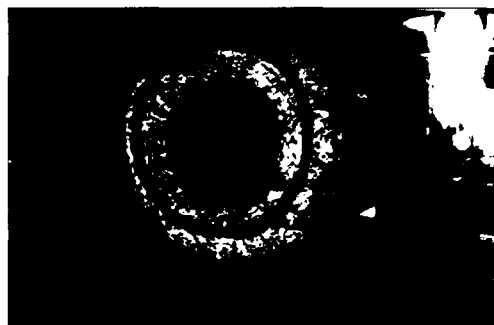
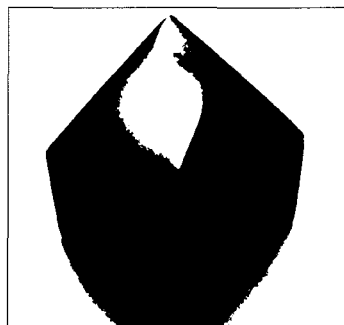
**Hiroshi Ohnari:**

mramor



**Jiří Seifert: Hlava – pohádka pro Annu)**

1993, žula



## 5.2. Kresby

Vedle všech již zmíněných stěžejních poloh díla Jiřího Seiferta, jejichž těžiště spočívá pochopitelně ve volné sochařské tvorbě, se v devadesátých letech objevuje nová podstatná složka autorových tvůrčích projevů a sice svébytná sochařská, avšak na konkrétních prostorových dílech jen nepřímo závislá, kresba.

Sochařská kresba je obvykle považována za jakýsi záznam procesu hledání výsledného tvaru při vzniku sochy.<sup>[77]</sup> Podobným způsobem ovšem také Seifert v dřívějších dobách využíval kresbu jako pracovní pomůcku při vytváření trojrozměrných objektů. Již během studií prokázal velkou zdatnost v kreslířských technikách v kursech Jana Bauchy a i z pozdějších dob existují záznamy

[74] K Seifertovým kontaktům s japonskými umělci viz kapitola 7.1. této práce

[75] Hiroshi Ohnari, Vitr a fata morgána (kat. výst.), NG v Praze (texty Hiroshi Ohnari, Filip Suchomel), Praha 1999

[76] To se týká zejména Hiroshi Ohnariho, který je vedoucím umělcem velké sochařské školy pod horou Fudži v Japonsku, viz F. Suchomel, Několik poznámek z návštěvy japonského kamenosochařského ateliéru, Revue Kámen, internetový odkaz [20.8.2006]: [www.revuekamen.cz/kaze.htm](http://www.revuekamen.cz/kaze.htm)

[77] Jiří Seifert, kresby, kat. výst., Kabinet kresby a grafiky, GVV v Chebu 2002 (text Mojmir Horyna)

jednoduchých, ale bravurních přípravných skic k jednotlivým pracem.

Typ kreseb, které začíná Seifert vytvářet v tomto období je však poněkud jiného charakteru. Kresby, přestože jsou velmi sochařské ve smyslu plně plasticity naznačeného objemu, mají také významnou malířskou kvalitu. Jsou kresleny téměř výhradně tuší a v další časové fázi také lavírovány sépií nebo i čajem, což dává tvarům nový objem a prostor.<sup>[78]</sup> Práce na kresbách v devadesátých letech do značné míry nahrazuje dřívější systematické ukládání aktuálních myšlenek, nápadů, vzpomínek a prožitků do medailérské tvorby.<sup>[79]</sup> Náměty kreseb se na rozdíl od medailí soustřeďují téměř výhradně na realizovatelné či naopak zcela technicky nerealizovatelné návrhy skulptur, nebo varianty těch již realizovaných, ale výjimečně i dosti přesné záznamy svých uskutečněných děl. Poslední variant kreseb se objevuje zejména v závěru života, kdy měl Seifert vzhledem ke své nemoci omezenou možnost pracovat s kamenem, a znamenaly pro něj připomínky starších prací, které opět evokovaly jisté životní situace, setkání a duševní stavy. Kresby důsledně datoval a doplňoval o četné přípisky, jak časové tak náladové (např. Velikonoce, Vzpomínka na Krétu aj.).<sup>[80]</sup>

Naprostá většina početného souboru jedinečných Seifertových kreseb bohužel zanikla při povodni v roce 2002.



**Jiří Seifert: Kresba 1995**

1995, lavírovaná kresba tuší



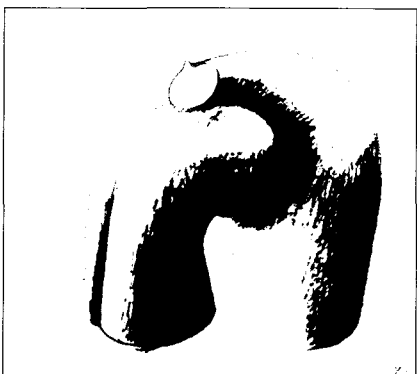
**Jiří Seifert: Kresba 7.I.1995**

1995, lavírovaná kresba tuší



**Jiří Seifert: Kresba 1995**

1995, lavírovaná kresba tuší



[78] Jiří Seifert, Medaile a kresby, kat. výst., OG v Liberci, ZG v Plzni, 2002, text Naďa Řeháková.

[79] To pravděpodobně souviselo i s postupující Seifertovou nemocí, která jej v průběhu posledních let postupně připravovala o část fyzické energie.

[80] Jiří Seifert, Medaile a kresby, kat. výst., OG v Liberci, ZG v Plzni, 2002, text Naďa Řeháková

## 6. Medaile

---

Malé sochařské formy, vytvářené z břidlice, mající ve většině případů kruhový tvar a téměř vždy z obou stran reliéfně pojednané, jsme si u Seiferta navykli nazývat medailemi. Pro jednoduchost mezi ně řadíme také další břidlicové reliéfy malých formátů, ať již oválné, obdélné, či zcela amorfní. U žádných z těchto útvarů není toto určení tak docela opodstatněné. Medaile v běžném pojetí, snad proto, že často využívají techniky a materiály, jejichž zpracovávání vyžaduje důkladné uměleckořemeslné (například kovozpracující) školení, jsou obvykle hodnoceny jakožto objekty na rozhraní volné tvorby a užitého umění – v některých případech je toto hodnocení i opodstatněné. Těžko u Jiřího Seiferta. Malé břidlicové destičky různé tloušťky daleko lépe odpovídají definici malých reliéfních skulptur, neboť jsou vytvářeny technikou postupného pronikání do struktury kamene způsobem o nic méně sochařským než u volných plastik a také jejich vývoj, ať již obsahový nebo formální je ve všech ohledech stejně rozmanitý a kauzálně založený jako u velkých skulptur.

Břidlicové medaile navíc vyžadovaly obzvláště citlivou komunikaci s kamenem, neustálý kompromisní dialog, neboť křehká břidlice je materiálem, který ukládá umělci neustálé nástrahy: *„Mám rád břidlici. Je to kámen nesochařský, vrstevnatý, protkaný kyzy nestejně tvrdostí, štípe se a láme. Umí nečekaně zradit. Při méně citlivém zacházení se rozpadne uprostřed napůl hotové práce. Snad právě tato vlastnost mně na něm vzrušuje. Klade odpor, ale vrtkavěji než mramor, vápenec nebo pískovec. Vyžaduje obezřetnost a velmi pomalé zpracování. Hrubý kámen získávám ve větších či menších plotnách. Je třeba jim vtisknout základní formu - vyřezat ji z desky. Volím nejraději kruh, pravidelný tvar pevného řádu. Znamená pro mne celek, ale také nekonečno. Vymezuje pole pro sochařskou práci - pole, které mohu chápat v jeho centrální uzavřenosti, mohu však k němu přistoupit také jako k neukončenému, neuzavřenému terénu, který celek zastupuje. Tloušťka plotny, soudržnost vrstev, zabarvení kamene, přítomnost jiných příměsí jsou závažné danosti. V dialogu s nimi se rozhoduji o budoucí podobě reliefu.“*<sup>[81]</sup>

S břidlicí se Seifert seznámil již za svého mládí v severních Čechách, kde břidlice byla základním stavebním materiálem, zejména v době, kdy si před nástupem na vysokou školu musel vydělávat jako dělník na stavbě železno-brodské silnice, která má na svém dlouhém úseku břidlicové podloží. Během školních let využíval břidlici při své šperkařské praxi. Pro sochařské záměry ji začal využívat kolem poloviny šedesátých let. První díla (Zvíře z kabinetu, 1963; Plivník, 1962) využívaly pláty kamene v jeho přirozené podobě, vznikaly tím svým způsobem informelní sochy, které využívaly především přirozenou povrchovou surovost materiálu. V roce 1966 se Seifert podle svých slov dostal

---

[81] Viz část 13.1. této práce, Jiří Seifert, Úvaha o břidlici, 1986

do chebského muzea, kde uviděl břidlicové formičky na lití cínových figurek, které mu ukázaly, jak s břidlicí pracovat.

Jedny z prvních prací, které již měly formu plaket či medailí byly série obdélných destiček pokrytých nízkými reliéfy (Dyptichy či Triptichy s erotickými i jinými náměty, 1966) a zkoušel komponovat jejich skládáním také prostor (Chrámek, 1968), při pokusu nahradit nedostatek trojrozměrnosti prostorovým řešením. Později se Seifert trpělivým dialogem s břidlicí naučil „modelovat“ její povrch natolik plasticky a plynule, že se její hlavní kvalitou stalo haptické vnímání, které samo o sobě nese sice pouze smyslové, avšak mimořádně intenzivní až vzrušující sdělení.

Základní rozlišení medailí podle převažujících obsahů, které v sobě nesou, definuje bezděčně již sám autor ve vlastním, pro pochopení těchto prací stěžejním, textu *O břidlici* (1986).<sup>[82]</sup> Velmi brzy dospěl Seifert ke spojení sochařského tvaru a písma. Inspirovat se při tom mohl jednak prostou paralelou svých plochých plaket s tradičními psacími břidlicovými tabulkami, ale také mnohými jinými příklady spojení písma s obrazem. Seifertovy medaile jsou mimo jiné výsledkem dlouhého, prožitého vztahu k památkám starověkých kultur, jejichž stěžejní součástí, častěji než kdykoliv později ve vývoji umění, je často písmo. Reliéf, provázený písmem, se vyskytoval na náhrobcích, raně křesťanských sarkofázích, podstavcích soch i jinde, velmi často ve spojení s nějakým druhem obrazového sdělení.<sup>[83]</sup> Snad i z nějakých takových podnětů vznikly v polovině šedesátých let první medaile na téma „příslloví“ (světských i biblických).

Z určitého hlediska lze především u zmíněných Příslloví nalézt stejný princip spojení zdánlivě nesouvisejícího obrazu a výrazně moralistního textu jako u některých obrazů Georga Flegela. Podobně jako u Flegelových obrazů se medaile Příslloví, nebo některé další opatřené samostatně soběstačnými biblickými či jinými citáty, se forma medailí blíží útvaru jakýchsi soudobých emblémů. Ty mají se Seifertovými reliéfy společný moment spojení obrazu a textu v jednom nerozdělitelném celku. Typická forma emblému je však nutně postavena na zcela univerzálním (tedy neosobním) obsahu, který umožňuje že mohou být emblémy, jako znaky symbolické řeči, přenosné do různých kontextů. Některé Seifertovy náměty vykazují také určitou míru zobecnění („Lepší rány od přítele, než líbání od nenávidějícího“, a jiná Příslloví nebo námět „Svobodu nelze simulovat“), v principu jsou však všechny Seifertovy medaile úzce svázány s velmi osobním prožitkem, který v celkové hodnotě díla hraje nezastupitelnou úlohu.

Tento záznam zpočátku víceméně emocionálně neutrálních námětů (výjimku tvoří velmi ranná série „erotik“ – medailí či plaket s abstraktně erotickými reliéfy, které se v obměnách vrací i v průběhu dalších desítek let) se brzy transformoval do souvislé řady skutečných deníkových zápisů (ať již pouze obrazových nebo slovně komentovaných). Jejich velmi častými motivy byly poznámky z četby (poezie, řecké báje aj.), záznamy přírodních dějů, zdravotních či psychických stavů vlastních i členů rodiny (Zima 1988) a záznamů

[82] Viz část 13.1. této práce, Jiří Seifert, *Úvaha o břidlici*, 1986

[83] Ladislav Vidman, *Psáno do kamene*, Akademia, 1975



nejrůznějších zcela profánních situací či jen aktuálních myšlenek. V těchto „denících“ tak lze s určitou dávkou fantazie a pátrání v minulosti úspěšně vysledovat celou řadu velmi intimních i zcela vnějších událostí, které Seifert v průběhu času (pouze menší část medailí je však datována) prožíval.

„V tématu jsem neodmítal vztah ke konkrétní události, jež má být zachována pro budoucí paměť. Ostatně břidlice, která odedávna sloužila také jako psací tabulka, se nevzpírala požadavku psaného slova. Text – původně vyvolaný příležitostnou potřebou, posléze vědomě zvolený – se stal na dlouhou dobu vlastním impulsem mé práce v tomto materiálu (např. biblická Přísloví, Hafasova a Holanova poesie, všední věty nebo jen slova). Charakter textu se vždy vztahoval k reliefu v rovině emotivního vyjádření.“ (J.S. 1986)<sup>[84]</sup> Záznamem básní do kamene je také explicitně vyjádřena paralela Seifertova způsobu sochařské tvorby s tvorbou některých básníků – ve formálním spojení poesie se sochařstvím je tak ukryta nezpochybnitelná skutečnost, že Seifertovy medaile i volné sochy nejsou z velké části nic jiného než fyzicky zhmotněné básně.

Tato hlavní obsahová (deníková) linie medailérské tvorby se podle situace tříštila do několika zvláštních proudů – především velkou část medailí zamýšlel již od počátku Seifert jako „votivní“, dárkové, a částečně i svým způsobem pamětní. Jejich počet se ovšem nijak nekryje s množstvím medailí, které prostě (tak jako i množství volných soch) rozdál. Ty skutečně „darovací“ na sobě většinou nesou jméno obdarovaného (často jako kryptogram), a často také určitou implicitní informaci o druhu vztahu k dané osobě, nebo připomínku nějaké společné události (nejvíce jich ovšem bylo věnováno členům vlastní rodiny).

Kromě toho sloužily medaile jako určitý sochařský záznam, na způsob modelu či sochařské kresby – ať už byly motivy reliéfů připomínkami již vytvořených soch nebo častěji jejich variantami, přizpůsobenými odlišným vlastnostem materiálu. Tak například drapérie, závěsy na některých reversech představují určité mystérium a přímo souvisí se plně plastickými sochami se stejným tajemstvím (Velikonoce, Cumel, Moje tajemství, balíky nebo ubrusy).

„Břidlice ovšem také reflektuje mou ostatní sochařskou tvorbu. Od obecných abstraktních forem směřovala moje cesta ke konkrétnímu. Na začátku 70. let vznikala série břidličných reliéfů se zobrazením textilií, ubrusů a ručníků. Měkčnost záhybů popírala tvrdost kamene. Když tendence k věčnosti zesílila a našla své téma konkrétního objektu (stoly, s ubrusy, balíky v mramoru a ve dřevě), vznikaly i v břidlici dopisní obálky, balíčky, valcha, sešněrovaná nebo ovázaná medaile. Dráždila mne tu možnost záměny materiálu – např. papíru za kámen, aniž se charakter kamene popřel.“

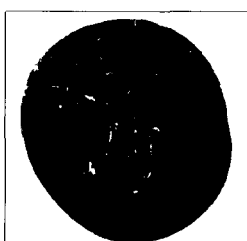
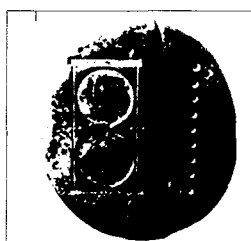
Už tehdy mi byla práce s břidlicí nezbytná, denní potřebou. Ani dnes se nevyhýbám fixování osobních událostí v břidlici v podobě pamětní medaile – jsou pro mne záznamem, že k událostem došlo (Liberec-Loos, narozeniny apod.). Tato tendence dokonce v poslední době sílí, její smysl se však proměňuje. Břidlice se stala mým deníkem. Práce na ni je pro mne záznamem o plynutí času s událostmi i bez nich, s proměnami i neměnností všedního denního rytmu. Kámen se

[84] Viz část 13.1. této práce, Jiří Seifert, Úvaha o břidlici, 1986

mi nabízí v mnohotvárnosti masivních nebo tenkých výřezů, homogenností nebo naopak různorodou strukturou, poznamenanou kresbou nerostů. Jeho jedinečnost mne nutí vyrovnat se s těmito determinantami vždy znovu u každé medaile. Vnější zkušenost mne vybízí zaznamenat tu obě polohy, uchopitelné smysly - vizuální i haptickou. K viděnému patří např. vlnění, vody, stopy v písku; k hmatovému doteky prstů, jejich pohyb v měkkém materiálu. Kámen je zcela jiné, opačné povahy, alarmuje moji vnitřní zkušenost s ním samotným. Ambivalence podnětů z vnějšku i těch, které poskytuje kámen mne přitahuje se vši intenzitou. Je pro mne stálou výzvou. Chci-li být upřímný, je pro mne také nepostradatelným útočištěm.“ (J.S. 1986)<sup>[85]</sup>

Některé z břidlicových dílek mají podobu inspirovanou šperky, které Seifert od mládí vytvářel ve dřevě, kameni i v kovu, s využitím dalších materiálů jako provázků, kůží, emailu, skla či drahých kamenů. Některé z nich je možno zavěsit na krk nebo na stěnu, ty se pak „stávají jakýmsi fetiši a amulety... Jsou unikátními dílky, pokrytými symboly lidského snu a představy. V těchto drobných destičkách jakoby byl obsažen onen prapocit člověka, který jej provází od pravěku až do současnosti, o síle výtvarného znaku, symbolu a zobrazení. Ostatně mám dojem, že tento pocit emanují i všechny ostatní dřevěné a kamenné plastiky Seifertovy.“<sup>[86]</sup> Seifertovy medaile v sobě skutečně mají něco z kultovních předmětů. Podle Seifertových představ má mít člověk pocit, že „drží v ruce něco jako šém, který mu sice nic neříká, ale rozbít ho nemůže“.

Seifertovy medaile (Čas 1968) jsou zdánlivě okrajová díla, ve skutečnosti jsou ale také miniaturními, precizně provedenými konceptuálními projekty, podobnými těm, které jeho současníci prováděli sice ve velkém měřítku, zato ale materiálově pomíjející.



◁ Jiří Seifert: Květ

1976, břidlice

◁◁ Jiří Seifert: Čas

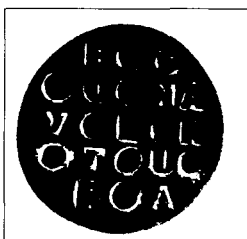
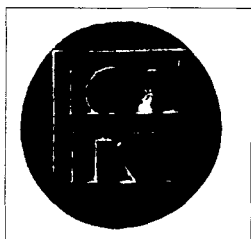
1968, břidlice

▽◁ Haně k výstavě G.Flegel

1979, břidlice

▽ Jiří Seifert: Bonaventura

80. léta, břidlice



[85] Viz část 13.1. této práce, Jiří Seifert, Úvaha o břidlici, 1986

[86] J. Mašín, Jiří Seifert, Sochy, kresby (kat. výst), Nová síň, Praha 1971

## 7. Sochařská sympozia

---

Myšlenka sochařských setkávání je neodlučitelně spojena s osobností rakouského sochaře Karla Prantla, který v roce 1959 uskutečnil první z dosud trvajících řady sochařských symposií v otevřeném lomu St. Margarethen v dolnorakouském Burgenlandu, odkud byl po staletí dovážěn kvalitní materiál pro stavbu chrámu svatého Štěpána a další významné vídeňské stavby i pro sochařská díla mnoha generací umělců.

Podle vlastní výpovědi vznikla myšlenka pozvat sochaře z celého světa ke spolupráci v lomu St. Margarethen v roce 1958 při práci na Hraničním kameni, vytvořeném a umístěném na česko-rakouské hranici u Nickelsdorfu, který Prantl představil jako jakési memento stálé přítomnosti železné opony. Práce na Hraničním kameni znamenala pro Karla Prantla zásadní novou zkušenost: vytvářel jej nikoliv v ateliéru, ale uprostřed přírody, v souznění s materiálem, který v ní našel. Zde mu zřejmě poprvé hluboce utkvěla myšlenka systematické tvorby v otevřeném prostoru, jejímž cílem je iniciovat dialog, vnímat prostředí a materiál, ale zároveň i oslovit lidi, kteří do té doby nebyli publikem - vyjít ven z ateliérů pod širé nebe, kde stanovuje hranice jen příroda.

Prantlovo Symposium evropských sochařů se záhy stalo inspirací pro množství dalších iniciativních osobností v dalších zemích, počínaje západním Německem, Jugoslávií, Izraelem přes Spojené státy americké a Kanadu až po Indii a Japonsko, přičemž dosavadní počet známých symposií dosahuje v dnešní době několika tisíc. Značné množství těchto institucí přitom vzniklo v přímé souvislosti se symposiemi v St. Margarethen, které bylo od počátku koncipováno jako důsledně internacionální – a mělo v důsledcích také značný význam na poli mezinárodní kulturní výměny. Podobně jako v mnoha dalších zemích, lze tento přímý vliv vysledovat i v Československu, kde od první poloviny šedesátých let můžeme pozorovat snahy o vznik podobné instituce i u nás. Jako jedno z prvních se skutečně podařilo zorganizovat symposium ve Višných Ružbachách na Slovensku, kterého se v roce 1965 zúčastnil i Karl Prantl, další, pro naši oblast zřejmě nejvýznamnější tradice sochařských setkání byla založena v roce 1966 v Hořicích.

Ke Karlu Prantlovi, zejména v pozdějším období, podobně jako k Bedřichu Stefanovi v počátcích jeho tvorby, váže J. Seiferta množství paralel, a protože jde o umělce v Českých zemích nepříliš známého, věnujeme zde jeho osobnosti poněkud větší pozornost.

### 7.1. Karl Prantl a První mezinárodní symposium v St. Margarethen

Karl Prantl se narodil 1923 v Pötschingu v Dolních Rakousích, kde také žije a tvoří dodnes. Svou tvůrčí dráhu začal jako sochař ve dřevě sérií děl s křes-

řanskou tematikou (jedno z prvních děl je Pět ran Kristových). Teprve po roce 1950 se rozhodl překonat svou mnohokrát proklamovanou averzi k akademickému vzdělání a nastoupil studium u Alberta Parise Gütersloha na Akademii výtvarných umění ve Vídni. V letech 1957–58 se ještě krátkodobě věnoval jiným materiálům, především bronzu, pak už se však definitivně přiklonil ke kameni, na němž ho nikdy nepřestala zajímat jeho organická struktura. Používá všechny druhy kamenů: k jeho nejoblíbenějším patří černá žula, protože klade největší odpor a vyžaduje největší sebezapření („potřeba pokory před kamenem, nepřemáhat ho silou“) a v kontrastu k ní bílý mramor. Prantlova socha vzniká pomalu, spontánně, bez konstruktivního kalkulu, a od diváka také vyžaduje hlubokou percepci. Jeho umění je tiché, jeho kameny vyzývají k meditaci, naslouchání (Kámen pro meditaci, 1982). Dílo se nevyvíjí lineárně, ale spíše cyklicky, autor se stále vrací ke starším tématům. Prantl používá monolitické, základní formy, mající charakter symbolů z mýtické předracionální vrstvy, vyznává antický ideál krásy v harmonii s přírodou. Pracuje s geometrickými tvary, které jsou v některých polohách jen asociativně figurativní. Nepřehlédnutelný je moment vertikality dominující prostoru, případně dialogu vertikály a horizontály. Jeho citlivě modelované kameny pracují se světlem („Náš mistr v lomu bylo Slunce“) a prostředím. Měsíce hledá vhodná místa pro své plastiky, a s nimi nové konkrétní možnosti spojení umění a života. Velmi signifikantní je pro jeho tvorbu nerealizovaný projekt nového uspořádání Svatostěpánského náměstí, postavený na myšlence vnést posvátnou dimenzi do profánního města, aby zde mohla vzniknout jakási centra meditace.

Prantlovy práce v sobě nesou velmi silné etické obsahy, které vycházejí



◁◁  
**Karl Prantl: Křížová cesta,**  
1979, pískovec, Frenswegen



◁  
**Karl Prantl: Bez názvu,** 1962,  
pískovec



▽  
**Karl Prantl: Kámen pro me-**  
**ditaci,** 1987–93, mramor



především z hluboce zažitě křesťanské morálky, která nebývá nijak potlačena ani v polohách maximálně ovlivněných východním uměním. Prantlovo dílo – podobně jako dílo Contantina Brancussiho, k jehož vlivu se Prantl explicitně hlásí – stojí na průsečíku východního a západního umění.

Zcela otevřeně se Karl Prantl přihlásil k principům křesťanské morálky při vyhlášení základního smyslu (programu) svých symposií v St. Margare-

then, takzvané „teologii kamene“: Atmosféru symposií by v jejích intencích měl ovládat duch františkánské pokory, spočívající v překonání egocentrismu práci s kamenem. Práci v lomu v St. Margarethen současný sochař také podle Prantla symbolicky připomíná, že řada obětí koncentračních táborů zahynula právě při práci v kamenolomech.

Své humanistické aktivity směřoval Prantl systematicky do kritiky zneužívání moci, a to jak otvíráním starších, ale stále nedořešených témat válečné viny (například dílo *Prostor milosti a modlitby*) a holokaustu (jedna z prvních realizací - Norimberská křížová cesta - byla tvořena symbolickou řadou čtrnácti žulových desek pocházejících z nacistické Triumfstrasse), tak poukazem na aktuální totalitní praktiky ve východním bloku. K tomuto tématu se vztahovala celá řada jeho realizací: v roce 1958 se snaží upozornit na stálou přítomnost železné opony dílem *Hraniční kámen* na hranici u Nickelsdorfu, po započetí stavby berlínské zdi zase jede do Berlína a aktivizuje zde proti její stavbě. Také výběrem umělců, které zval do St. Margarethen, se snažil podpořit nezávislé i když často ještě dosti neznámé osobnosti z neoficiálních uměleckých kruhů zemí východního bloku. Z českých sochařů dostal příležitost zúčastnit se Prantlových symposií v prvním desetiletí jeho existence Miloslav Chlupáč (1963), Zdeněk Palcr (1964), Zbyněk Sekal a Olbram Zoubek (1964) a v roce 1969 také Jiří Seifert.<sup>[87]</sup>

Pro další sledování Seifertovi tvorby je důležité si povšimnout faktu, že v St. Margarethen v letech předcházejících Seifertovu pobytu měli významné zastoupení také japonští umělci, po nichž zůstala v místě sympozia řada pozoruhodných objektů. Konkrétně v letech 1967-69 se sympozia v St. Margarethen zúčastnili sochaři Hajime Togashi, Toru Taki a Hiromi Akiyama, který pak od roku 1981 působil jako profesor na Akademii v Karlsruhe. S Hiromi Akiyamou udržoval Seifert blízké kontakty i v pozdější době, kdy se ve zdejší krajině usadil natrvalo, podobně jako dalším japonským sochařem Makotou Fujiwarou, profesorem na Akademii ve Stuttgartu.

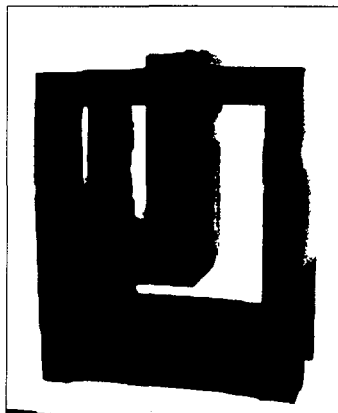
Frekvence účasti japonských umělců na evropských (a jistě i jiných světových) symposiích je zcela mimořádná, jak dokládá letmý pohled do archivních záznamů symposií v Carraře (Itálie), v Portoroži (Jugoslávie, od 1961), Lindabrunn (Rakousko, od 1967), Krastalu (Rakousko, od 1967), Federsee (Německo, od 1969) a dalších. Jedním z významných důvodů této fascinace střední Evropou je pro japonské sochaře také snadná dostupnost velkého množství různorodého, přitom však velmi kvalitního materiálu, který se v jejich zemi téměř vůbec nenachází.<sup>[88]</sup> Ať již pochází kořeny vztahů k tvorbě japonských sochařů odkudkoliv, v Seifertově tvorbě, obzvláště pozdního období osmdesátých a zvláště devadesátých let, nelze zapřít silnou afinitu k této kulturní oblasti. Jedním z možných vysvětlení je také kontakt (v průběhu sympozia i později) se zmíněnými umělci i jejich díly.

Z porovnání Seifertova celoživotního díla s naší stručnou charakteristikou tvorby i myšlenkového světa Karla Prantla jasně vyvstává, jak velké množství paralel k sobě oba sochaře váže. Seifert sám přiznával, že setkání s tímto po-

[87] Sottriffer K, Symposion europäischer Bildhauer St. Margarethen, Österreich 1996; Karl Prantl, *Kameny*, kat. výst. v Domě u Černé Matky Boží, Praha 2002 (text Miroslava Hájek)

[88] viz F.Suchomel, Několik poznámek z návštěvy japonského kamenosochařského ateliéru, *Revue Kámen*, internetový odkaz [20.8.2006] [www.revuekamen.cz/kaze.htm](http://www.revuekamen.cz/kaze.htm)

jetím sochařského poslání a zejména s osobností sochaře Karla Prantla mu „...pomohlo postavit si pevný kus země, který si nesu v sobě a ten je mou jistotou, silou i slabostí.“ S Karlem Prantlem se Seifert nejen důkladně seznámil, ale i spřátelil, a jeho práce a osobnost pro něj znamenala až do konce života více či méně kriticky přijímaný, avšak nevyčerpatelný zdroj inspirace a uměleckého dialogu.



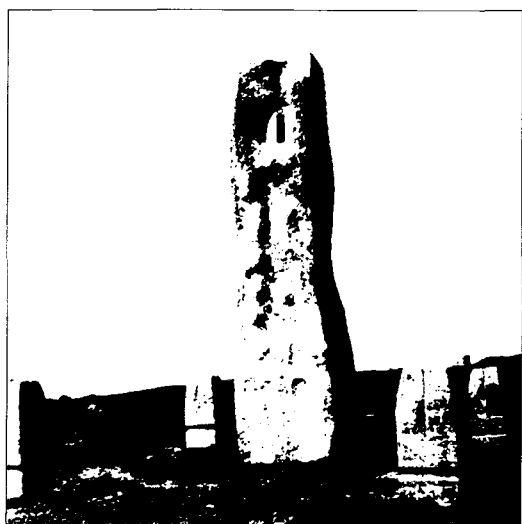
*Hiromi Akiyama: Shadow Time*  
No. 8, 1997, žula



*Hiroshi Ohnari: Věž,*  
1974, pískovec

## 7.2. 60. léta a Zvonice pro Jana Palacha

Účast na sympoziu v St Margarethen v roce 1969 nebyla první Seifertovou příležitostí monumentální realizace v otevřeném prostoru, dosud se však vždy jednalo o jiný typ prostoru, a sice městský. V předcházejícím roce vytvořil Jiří Seifert pro výstavu Socha a město rozměrné sochy Morový sloup (1968, pískovec, v. 250 cm), Kalvárii (1968, dřevo, v. 174 cm) a Křeslo a sloup (1969, dřevo, v. 204 cm). Žádná z těchto prací však ani zdaleka nepůsobila tak monumentálním dojmem a nevyvolala tak pozitivní ohlasy jako realizace z Desátého mezinárodního sochařského sympozia v St. Margarethen, Zvonice na paměť Jana Palacha.



*Jiří Seifert: Zvonice pro Jana Palacha*  
1968, kámen, kov

Lépe než volit vlastní definice bude v tomto případě lépe dát prostor stručným vyjádřením recenzentů, kteří se oba z osobního zájmu a zcela nezávisle zabývali Seifertovou tvorbou dlouhodobě; Jiřímu Mašínovi, jehož výpověď nám zprostředkovává bezprostřední dojem z díla, a Čestmíru Langovi, jehož úvaha je naopak psána s velkým časovým odstupem. Skutečnost, že se obě reflexe jak ve způsobu vnímání, tak v hodnocení nijak zvlášť neliší, nasvědčuje tomu, že Seifertovo dílo přinejmenším v určitých svých polohách naplňuje svou základní premisu nadčasovosti, spočívající, podle Prantlova a Seifertova přesvědčení v „paměti kamene“ je zvonice: „...jednoduchá, tektonická a přitom zvlněním povrchu popírající strohou geometričností, nahoře otevřená v místech pro zvon, doprovázená ještě dalšími kameny, umocňujícími význačnost či posvátnost místa, poukazující svou architektonickou kompozicí k rituálním i sakrálním stavbám různých kultur. Umístěná v krajině, s níž srůstá a v níž vytváří výrazný bod.“ (Jiří Mašín, 1970)<sup>[89]</sup>

„Čtyřmetrový pískovcový sloup s otvory pro zvon se vzpíná na návrší kopce a nevtrhavým způsobem dominuje okolí. Ohraničení prostoru kolem Zvonice čtyřmi sloupky naznačuje rituální charakter místa. Nepravidelnosti kamene a jeho opracování odkazují na lidskou dimenzi. Seifert se zde dotýká celé škály otázek souvisejících s Palachovým činem, a přitom se mu daří evokovat zdánlivě protichůdné asociace – strohost i vřelost, osamělost i sounáležitost. Touto prací se Jiří Seifert naráz zařadil do kontextu evropského sochařství.“ (Čestmír Lang, 1993)<sup>[90]</sup>

V Seifertově Zvonici se prolíná tvorba předchozího období s novými impulsy, předznamenávajícími nové pojetí práce s kamenem v období následujícím, které spočívá především v pozvolném, ale nestálém seznamování se s kamenem jako sochařským materiálem. Na rozdíl od výrazově definovanějších, v mnoha ohledech expresivnějších, a zároveň materiálem podstatně méně determinovaných soch z šedesátých let, pozorujeme na rakouské Zvonici výrazné potlačení tvarové variability ve prospěch nenucené přirozenosti tvaru, jehož jednoduchost je zde velmi zásadním působivým momentem. Zároveň však lze v tomtéž motivu nalézt i počátek iluzivnosti, kterou později dovádí Seifert až na samou hranici možností materiálu ve svých „ubruzech“. K čistému, hladce a přirozeně organickému povrchu sochy, navozujícímu dojem přírodního tvaru lze dospět pouze nesmírně náročnou cestou sebezapření, neustálým dialogem s každou miniaturní ploškou kamene, jejím citlivým modelováním, které vzápětí musí ustoupit jejím vlastním požadavkům. V tomto ohledu představuje Zvonice zřejmě naprostý vrchol Seifertovi tvorby, neboť nalezl rovnováhu mezi vlastním, zde navíc velmi silným tvůrčím záměrem a účinnou silou přirozených vlastností kamene. Tato rovnováha je umocněna monumentálním měřítkem a výsostným umístěním v krajině, neboť v rámci své koncepce potvrdil Prantl pro Zvonici místo na němž vznikla, nacházející se na vrcholu kopce s přirozenou dominantou celému okolí. Monumentalita sochy – věže zde však není chápána ve smyslu expresivní expanzivnosti, naopak i přes své rozměry si zachovává svůj meditativně pietní ráz.<sup>[91]</sup> V neposled-

[89] Sochy Jiřího Seiferta, kat. výst., text J. Mašín, Praha 1970. Tento text uzavírá určitou tvůrčí epochu Seifertovy tvorby, a zároveň otevírá novou, svým způsobem protilehlou oblast umělecké tvorby. Obě tato období autor v textu zmiňuje, obě výstižně charakterizuje, jak ve vzájemných kontrapozicích, tak v jejich souladech.

[90] Lang, Čestmír, Mezi intimitou a věčností, *Tvar* 1993, č. 1

[91] Jiří Seifert, Tvorba z posledních let, kat. výst., Unie výtvarných umělců Oslawa, Ostrava, Ostrava 1995, texty Jiří Seifert 1990, Jiří Mašín 1970, P. Svoboda 1991, Petr Spielmann 1992, Vilém Jůza 1995, H.K. 1990

ní řadě pak sílu sochy umocňuje její naplnění funkcí -jde o skutečnou zvonici, navíc konstrukčně velmi dobře řešenou (s jistou dávkou vtipu, který ostatně nepostrádá většina Seifertových děl), které ji výrazně obohacuje. Mimořádnost vnitřního obsahu sochy, který je u zde na rozdíl od většiny Seifertových děl velmi přesně definován, zde dokonale koresponduje s uměřenou, harmonickou, a přitom naléhavou formou.<sup>[92]</sup>

### 7.3. Přehled všech dalších symposií, kterých se Jiří Seifert aktivně zúčastnil a prací realizovaných v jejich rámci

Přestože byl Seifert člověkem veskrze sociálním, navíc s výrazným charismatem, jeho zaujetí vnitřním světem ho neponoukalo účastnit se příliš často tak intenzívně společenských událostí jakými sochařská sympozia bezesporu jsou. Po mimořádném zážitku ze St. Margarethen se nadlouho odřekl účasti na veškerých podobných akcích, z nichž většina ostatně stejně během období normalizace svou tradici přerušila. Jakožto člen neformálního sdružení Symposia evropských sochařů ze St Margarethen se v roce 1973 zúčastnil shromáždění členů tohoto sdružení v Rumunském Tirgu-jiu u Brancussiho „Stolu mlčení“ a „Brány polibků“. To byl pro budoucích šestnáct let, kdy mu byly odebrány cestovní doklady, poslední výjezd za hranice. V tomto kontextu místní, spíše materiálově motivovaná sympozia poněkud ztratila na přitažlivosti, neboť laika mezinárodních setkání, jejichž význam Karl Prantl tolik vyzdvihoval se nedala snadno snížit.

Další participace na tomto druhu kolektivní akce následovalo až po šestnácti letech, kdy se Seifert v roce 1987 zúčastnil Sochařského setkání v Přední Kopanině, z něhož vzešlo jedno z reziduí jeho iluzivní tvorby sedmdesátých let pod názvem Cumel. V téže roce ještě Seifert provedl první ze svých soukromých zahraničních zakázek, a sice Stůl-Ubrus a druhý menší objekt z bílého mramoru pro švýcarskou rodinu poblíž Curychu. Po tomto průlomu již následovaly návštěvy sochařských symposií všeho druhu a na nejrůznějších místech v Čechách i v zahraničí pravidelně, přičemž ani jednou se Seifert nevrátil na stejné místo, kde již pracoval. Podobný výraz jako realizace z Přední Kopaniny měla ještě o rok pozdější dřevěná socha s názvem Moje tajemství, jež je v podstatě formálně vycizelovanější varianta téhož motivu, ze symposia v bulharské Trjavně.

Přechodem do svobodných, téměř extaticky činorodých devadesátých let, se i u Jiřího Seiferta značně mění umělecký výraz jeho prací. Zpočátku sice těžiště jeho prací spočívá v návratech k dříve zpracovávaným námětům (opět vlastnost, která spojuje J.Seiferta s K.Prantlem), bez ohledu na tyto přesahy však sochy nabývají nové individuality, především však daleko větší míru abstrakce a jakési duševní energie.

Exploze energie vnitřní i vnější charakterizuje Seifertovo poslední desetiletí života ve všech jeho složkách: od společenských a pedagogických aktivit, přes enormní kvantitu soukromé tvorby, přes veřejné realizace až po téměř

[92] U většiny Seifertových děl nemají názvy určující význam pro jejich pochopení – často je tomu spíše naopak, názvy byly (a stále z důvodů identifikace jsou) jejich tvůrcem či ostatními lidmi k sochám přiřazovány spíše nahodile, často na základě tvarové asociace či momentálního dějového kontextu. Taková pojmenování pak často spíše odvádějí pozornost od skutečného vnitřního obsahu díla, zanechávají v divákovi neopodstatněný dojem banality, někdy dokonce až směšnosti. Druhou výjimkou z tohoto pravidla názvů je další významná Seifertova realizace Prostor k počtu architekta Adolfa Loose, kde je však daleko problematičtější vzájemný vztah obsahu a formy – viz samostatná kapitola o tomto díle v této práci.)



souvislou řadu účastí na sochařských sympoziích, která se v některých letech vystupňovala i na několik výjezdů ročně. V roce 1991 stihl Seifert realizovat hned tři (resp. čtyři) významná díla na dvou náročných „kamenných“ sympoziích: V Hořicích v Podkrkonoší vytesal dva mohutné příčně kanelované sloupy s trochu zavádějícím názvem *Viklan*, v německém městečku Syke u Brém zase velkou, zajímavě konstruovanou „krajinnou kompozici“, složenou z masívu těžkého „zemského“ kvádrů, do něhož se podélně zařezává jemně zvlněná, křehká deska oživle rozpohybovaného obzoru. Vedle této hlavní realizace zde Seifert vytvořil ještě druhou<sup>[93]</sup> sochu pro místní divadlo, se jménem divadelní múzy *Terpsychoré*, která má podobu jednoho ze Seifertových charakteristických těl, tentokrátě oděného do naznačené rozevláté drapérie, která zde zřetelně využívá jednu z klasických starověkých (i středověkých) formulí pro pohyb.

Sykeské sympozium mělo několik půvabných specifik: Především bylo první (v původním záměru unikátní) takovouto akcí v celé oblasti, která zcela postrádá vlastní zdroje kvalitního kamene. Proto věnovali organizátoři (zástupci města) velkou péči přípravám a výběru kamene (carrarský mramor) i organizaci samotného sympozia a mnoha společenským akcím s ním spojených. Po dobu svého vzniku i po svém dokončení se zde díla i jejich tvůrci těšili úpřímnému až nadšenému zájmu všech vrstev místních obyvatel, pro které jejich přítomnost byla (a snad dosud je) nejen zábavnou, ale i povznášející událostí.<sup>[94]</sup>

V následujícím roce využil Seifert pozvání do italského Fanana, kde jsou naopak sympozia založená na místních bohatých zdrojích bělostných mramorů. V krátké době zde vytvořil dvě kamenná „břevna“ – štíhlý vertikální sloupek a horizontální lehce zvlněnou avšak geometričtější pojatou „traverzu“. Za obě tyto práce získal hlavní cenu poroty.

Zahraniční setkání vystřídal v roce 1994 opět místní Symposium Džbán, pořádané z iniciativy rakovnické Rabas Gallery, v přilehlém mikroregionu Poddžbánsko. Zde z objednaných kusů mramoru vytvořil Seifert šest drobných (kolem čtyřiceti cm) zaoblených sošek na motivy a tvary již známé (*Dvojjednost*, *Pohyb*, *Pro radost*), i zcela nové (*Pnutí*, *Sova*, *Čertovo kopyto*)<sup>[95]</sup>. Zajímavý a originální mohl být dřevěný objekt ze Symposiumu v Banské Štiavnici z roku 1995, který se podle autentického popisu skládal z velkého stolu se dvěma hlavami, které bohužel záhy někdo odřízl a dílo v podstatě znehodnotil. V témže roce stihl Jiří Seifert participovat ještě na třech dalších sympoziích a sice v Klenové pod patronací Galerie Klatovy-Klenová na akci nazvané *Mapování prostoru*, odkud vzešlo jedno velké a jedno malé torzo z žíhaného šedobílého nehodívkového mramoru, obě pod názvem *Tělesnost*. Kromě Slovenska a Klenové, ocitl se Seifert v této sezóně ještě na dvou částečně propojených sympoziích v Milevsku, kde vypracoval z velikých žulových kvádrů hrubě tesaný *Stůl* s miskami zapuštěnými do jeho desky<sup>[96]</sup> a v Českých Budějovicích na Sochařském sympoziu *Stromovka* vztyčil monumentální dřevěné mobilní *Vahadlo*,<sup>[97]</sup> na němž divák snadným pohybem jedné ruky uváděl do pohybu mohutnou hmotu příčného břevna tvaru kladiva. Obě poslední díla jsou spolu

[93] J. Seifert málokdy zůstal u jedné práce – téměř na každém se sympoziu vytvořil nejméně dvě, maximálně však šest skulptur.

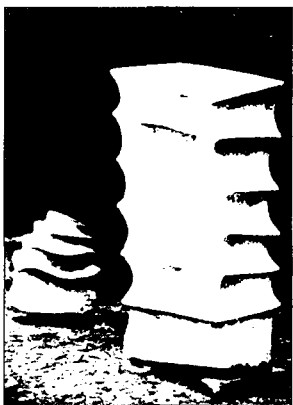
[94] HS.: Sochařské symposium *Formen für Europa, Formen aus Stein*, Atelier, 1992, č. 2, s. 9

[95] Internetový odkaz [15.08.2006] [www.rabasgallery.cz/dzban/](http://www.rabasgallery.cz/dzban/)

[96] Žulové sympozium Milevsko 1995, kat. sympozia v Milevsku, 1995

[97] Sculpture symposium *Stromovka*, kat. sympozia v Českých Budějovicích, 1996

s dalšími umístěna natrvalo v parku Stromovka na předměstí Českých Budějovic.<sup>[98]</sup> Poslední výlučně sochařskou realizací ve veřejném prostoru se stal výsledek práce na sympoziu v Klášteře-Hradišti v roce 1997, který představuje tři dřevěné figury s názvem *Tři Králové*. V posledních třech letech veřejných realizací (1995–1997) můžeme, alespoň v jiných materiálech než je mramor, tedy žule a dřevu, sledovat návrat k jisté surovosti při jejich opracovávání, připomínající způsob práce se dřevem a některými pískovci v šedesátých letech. Zdá se, že Seifert odhadl dispozice materiálu, měřítko soch (jedná se o samé opravdu velké realizace) a jejich využití na zcela nový způsob zpracování, při němž je důraz kladen na monumentalitu a zároveň hravost a spíše společenskou než estetickou funkci. Všechny náměty jsou ztvárněny s odstupem, odlehčené od obvyklé až existenciální závislosti na vnitřním prožitku. Nijak tím však neztrácejí ani na autenticitě, ani na kvalitě.



- △△◁ Jiří Seifert: *Bez názvu*  
1991, mramor, symposium Syke, SRN  
△△▷ Jiří Seifert: *Čertovo kopyto*  
1994, mramor, symposium Džbán  
△◁ Jiří Seifert: *Velké kanelury*  
1991, pískovec, symposium Hořice  
△ Jiří Seifert: *Tři králové*  
1997, dřevo, symposium Klášter-Hradiště  
△▷ Jiří Seifert: *Vahadlo*  
1996, dřevo, symposium České Budějovice  
◁ Jiří Seifert: *Stůl*  
1995, dřevo, symposium Milevsko

[98] Česká kamenná Skulptura 90. let, kat. výst. v exteriérech Pražského Hradu, Praha, 2000.

## 8. Realizace ve veřejném prostoru

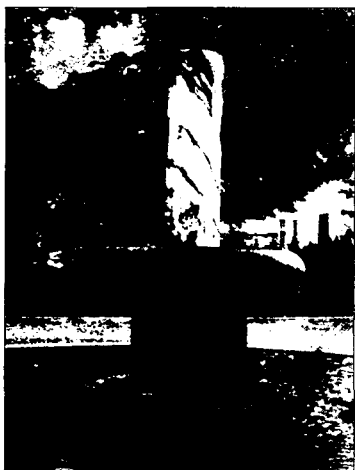
---

Spolupráce s architekty je – jak již bylo zmíněno – jednou z paralel, jež spojují Jiřího Seiferta s osobností jeho učitele Bedřich Stefana. Ačkoliv Seifert měl – zřejmě i díky politickým poměrům – o něco méně (a také méně viditelných) příležitostí k veřejným realizacím, přesto pro něj styky s architekty představovaly významnou oblast nejen tvůrčí, ale zřejmě i myšlenkové aktivity. Se členy architektonických ateliérů SIAL navázal úzké kontakty již za pobytu v Liberci, kde bylo od počátku 60.let jak sídlo SIALu, tak i takzvané Školky SIAL, která měla za cíl vychovávat novou generaci kvalitně vyškolených architektů. Z nich to byl především Miroslav Masák, Seifertovi generačně nejbližší, Josef Patrný, vedoucí architekt SIALu a Karel Hubáček, autor unikátní televizní věže na Ještědu, pro niž Jiří Seifert vytvořil symbolický základní kámen. Ze spolupráce s architekty SIALu vzešel, kromě zmíněné spolupráce na libereckých open-air výstavách, především mimořádný projekt s M.Masákem (bohužel realizovaný jen částečně) sídliště a relaxačních lázní Teplice-Šanov, který došel ještě před svým provedením značného ohlasu a ocenění. Se stejným autorem pak Seifert spolupracoval ještě na stavbě obchodního domu Máj v Praze na Národní třídě, a také na uskutečnění myšlenky kmenových architektů SIALu pomníku Adolfa Loose. S Josefem Patrným a se sklářem René Roubíčkem pak ještě spolupodílel na úpravě vstupní haly budovy ČSAV v Praze-Průhonicích, kde vytvořil bazén z ručně opracovaných mramorových kvádrů a (1983) a podobně na vstupním prostoru nového lázeňského domu v lázních Libverda v Podkrkonoší, kde vytvořil rozměrnou dřevěnou Zástěnu (1985). S Josefem Patrným také vytvořili projekt a některé sochařské prvky (také jen částečně realizované) hřbitova horolezců ve skalním městě u Turnova.

Zásluhou architektonických přátel se Seifertovi naskytla v letech 1972-1974 mimořádná, i když pouze krátkodobá příležitost vyučovat modelování na fakultě architektury ČVUT v Praze. Zde, ve snaze zabránit přiřazování uměleckých děl k architektuře jako dekorujícího prvku, vypracoval nový program výuky architektů. Po několika semestrech však byl i zde odhalen jakožto nežádoucí element a o místo přišel.

Kromě již zmíněných spřátelených osobností z Liberce se seznámil s řadou dalších architektů, a z kontaktů s nimi vzešlo několik velmi různorodých projektů (až na jeden skutečně realizovaných), které dokládají u Jiřího Seiferta především velkou míru prostorové empatie a schopnost účelné spolupráce jak na zcela profánních, tak i na sakrálních prostorech, s domyšlením všech formálních i psychologických souvislostí. Zásluhou libereckého evangelíka architekta Pavla Vaněčka tak například získal zakázku na pískovcovou oltářní menzu pro modlitebnu Českých bratří v Jasénce u Vsetína, kde nějakou dobu pobýval

i s celou rodinou v místní českobratrské komunitě nebo později na podnět spolubydlícího z dob studií, architekta A. Kryla podobnou práci tentokrát pro katolický kostel svatého Vojtěcha v Dačicích v Jižních Čechách. Na vysokoškolskou kovozpracující praxi navázal ještě v osmdesátých letech vytvořením návrhu mříže pro palác v Letenské ulici v Praze a ještě v devadesátých letech realizoval dvě významné zakázky. První z nich, ve spolupráci s architektem Z. Zavřelem, spočívala ve vytvoření mramorových ramp naplněných vodou podél vstupního schodiště do budovy Českých center v Paříži. Podle autorova záměru v nich měla voda skutečně proudit, ve střízlivé praxi však zůstaly rampy, ke škodě celkového dojmu, zcela nehybné. Další a poslední zakázkou, opět využívající vodní živel, byla celková úprava nádvoří Kounického paláce v Panské ulici v Praze, provedená podle vlastního návrhu. Uprostřed nově vydlážděného nádvoří vytvořil Seifert velkou kruhovou kašnu se všemi částmi ručně tvarovanými (technicky a manuálně mu pomáhal Jaroslav Řehna), na jejímž vrcholu je umístěn jeden ze Seifertových charakteristických sloupků z bílého mramoru, po jehož povrchu proudí voda do rozlehlého přízemního bazénu. U některých z uvedených projektů a realizací se zde zastavíme podrobněji.



*Jiří Seifert: Kašna na nádvoří Kounického paláce v Praze, 1998, mramor, žula*



*Jiří Seifert: Rampy u vstupního schodiště Českého kulturního střediska, Paříž, 1997, mramor*



*Jiří Seifert: Mříž v Letenské ulici č.5, Praha 1, 80. léta, kov*



### 8.1. Projekt sídliště a relaxačních lázní Teplice-Šanov

V inspirativním prostředí Liberce 60. let měl Jiří Seifert jedinečnou možnost zúčastnit se jednoho z nejzajímavějších experimentálních architektonických projektů své doby. V roce 1966 vyhrál veřejnou soutěž na sídliště a přilehlé relaxační lázně v Teplicích-Šanově liberecký Ateliér 9.<sup>[99]</sup> Architekt Miroslav Masák se v něm rozhodl uplatnit dobový architektonický trend – týmovou práci odborníků a umělců. K realizaci proto přizval hudebního skladatele Rudolfa Komorouse, psychiatra Vladimíra Berana, sochaře Stanislava Hanzlíka a Jiřího Seiferta, na poslední čtvrté verzi z roku 1967 také architekta Otakara Binara a sochaře Jana Kristoforiho. Výsledek lze charakterizovat jako pokus o přenesení myšlenek New Age do architektury. Prostředí relaxačních lázní vyzývalo mladé autory k zamyšlení nad možnostmi určitého prostoru navodit návštěvníkům co nejkomplexnější pocit relaxace – jednotu tělesného a duševního uvolnění, vyvolání silného emočního působení prostoru prostřednictvím materiálů, barev, zvuků, světla a pohybů, čemuž odpovídal celkový dynamický koncept dispozice, kruhových exteriérů i interiérů budovy.<sup>[100]</sup> Rozsáhlý, promyšlený projekt však během svého vývoje až k realizaci došel takového omezení, že jeho význam je spíše ve zmíněné spolupráci, zatímco výsledná podoba sídliště zůstala pouhým torzem původního projektu. Ten obsahoval několik zajímavých prvků, navzájem protikladných forem, které mohly obyvatelům sídliště zlidštit jejich pobyt v něm na nejvyšší míru. Například byl v bezprostřední blízkosti centra sídliště ponechán třesňový sad, pár set metrů za sídlištěm, nad mírným svahem byly umístěny zmíněné relaxační lázně – kruhová stavba s romanticky zborcenou, šindelovou střechou, uvnitř které byla umístěna sauna s bazénem, malými tělocvičnami, místy pro odpočinek v budově i venku na trávě.<sup>[101]</sup>

Tým mladých autorů byl se svým návrhem relaxačních lázní vyzván k účasti na Bienále v mladých v Paříži (1967) v nové kategorii mezioborové spolupráce, kde vzbudil zaslouženou pozornost a v roce 1968 získal cenu za architekturu se sportovní tematikou na kulturní Olympiádě v Mexiko City.

Podíl Jiřího Seiferta na realizaci sídliště ve výsledné podobě byl minimální. Z plánované rozsáhlé spolupráce zůstalo po zásahu investora pouze několik malých realizací v prostoru sídlištního parteru: v sadu u školního pozemku několik balvanů organických tvarů, mezi obytnými domy pak několik jednoduše v kameni tesaných pítek s tekoucí vodou.

Nejrozsáhlejší součástí Seifertova podílu na projektu bylo osazení soch podél cesty spojující vlastní sídliště s relaxačními lázněmi nad svahem pokrytým listnatým lesem. Zcela v intencích soudobé Seifertovy tvorby, v níž se v tomto období mimořádně často vyskytovaly křesťanské motivy, šlo zde o křížovou cestu. Její pojetí zde však bylo velmi neortodoxní, jak v obvyklém úzu počtu zastavení (zde pouze čtyři), tak v téměř absolutní míře abstrakce tématu, které se maximálně přizpůsobilo rytmu a proporcím okolních staveb a zároveň potřebě obyvatel tisícíhlavého sídliště alespoň minimálního soukro-

[99] Ludmila Hájková, Texty Karla Hubáčka a Miroslava Masáka z počátků skupiny SIAL, *Umění XLVII*, 1999, č. 1-2, s. 116-118.

[100] Markéta Svobodová, Lázně, plovárny a bazény v české architektuře 19. a 20. století, *Stavba*, 2004/2, s. 34-41.

[101] Ludvík Hlaváček, *Architektura a svět*, samizdat, Praha 1981, s. 46.

mí: První sousoší, nejbližší k sídlišti, bylo tvořeno skupinou vztyčených, hrubě opracovaných, až sedmimetrových kvádrů, další „zastavení“ sestávalo ze dvou objektů – asi třímetrové vertikále a horizontálním kameni s prohlubní pro zachycování dešťové vody, vytvářejících intimní prostor k odpočinku. Na další cestě se člověk setkal s objektem připomínajícím stůl, a na konci cesty pak byla umístěna řada menších kamenů které zmenšovaly svou velikost až do podoby dlažebních kostek, dláždících prostranství před vstupem do lázní.<sup>[102]</sup> Spojení s křesťanskou tradiční formou poutě se zde odehrávalo spíše v asociativní rovině rytmizovaného putování v prostoru a čase k určitému vyvýšenému cíli, které navíc v očekávání svých tvůrců mělo představovat místo relaxace nejen těla, ale i ducha, a nejen uvolnění, ale i intenzivní kontemplanace.

Pro zkoumání vývoje Seifertovy sochařské tvorby je na návrzích této realizace důležitá forma jednotlivých abstraktních „zastavení“, která, i když byla provedena pouze v sádrových modelech, spojuje některá díla zejména dřevěné monumentální tvorby 60. let s později výrazně geometričtější pojatou tvorbou vertikálních i horizontálních stél z tvrdších materiálů.<sup>[103]</sup>



**Jiří Seifert: „Zastavení“**

1967, sádrový model, pro studii relaxačních lázní v Teplicích



**Jiří Seifert: „Zastavení“**

1967, sádrový model, pro studii relaxačních lázní v Teplicích



**Jiří Seifert: „Zastavení“**

1967, sádrový model, pro studii relaxačních lázní v Teplicích



[102] viz poznámka 101 s. 47–48.

Jiří Seifert, Medaile a kresby, kat. výst., OG v Liberci, ZG v Plzni, 2002, text Naďa Řeháková.

[103] Za ústní popis nerealizovaného projektu Křížové cesty pro Teplice-Šenov vděčím hlavnímu autorovi celého projektu architektu Miroslavu Masákovi.

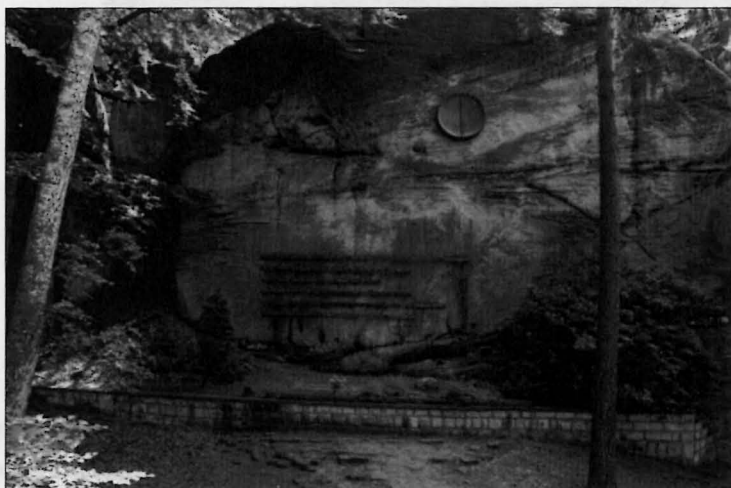
### 8.2. Cintorin - hřbitov horolezců ve skalním městě u Turnova

Myšlenku na jeho realizaci nosil sochař a autor mnoha smělých cest ve Skáláku, Valerián Karoušek, v hlavě celá šedesátá léta. Než však stihl svou myšlenku uvést do reality, ukončila jeho život, s mnoha jinými, lavina pod Huascaránem v Peru. Tato tragédie se stala bezprostředním impulsem k realizaci symbolického hřbitova horolezců pod Mariánskou vyhlídkou u Hrubé Skály.

Pro vybudování památníku byl tehdy vybrán zcela pustý, obtížně přístupný a náletovými dřevinami zarostlý, skalní amfiteátr pod severovýchodní stěnou Nekonečné věže. Návrh byl koncipován jako místo pro vzpomínku přátel a příbuzných a k uctění památky horolezců, jimž mnohdy lavina a ledovcové trhliny nedopřály vlastní hrob. Zhotovení stavební dokumentace se ujali akademický sochař Jiří Seifert s ing. arch. Josefem Patrným. Svého úkolu se zhostili nadmíru dobře a dotáhli projekt památníku do podoby, téměř shodnou s dnešní. Symbolický hřbitov byl po obstarání veškeré dokumentace na jaře roku 1971 realizován, aby mohl být následně otevřen na 1. výročí tragédie v Peru.

V roce 1986 prošel památník rozsáhlou rekonstrukcí, při které byly vyzlacené desky i symbol puklého slunce a zbudován nový přístup po železném schodišti.<sup>[104]</sup>

▷  
**Jiří Seifert: Cintorin**  
**- hřbitov horolezců**  
1971, skalní město u  
Turnova



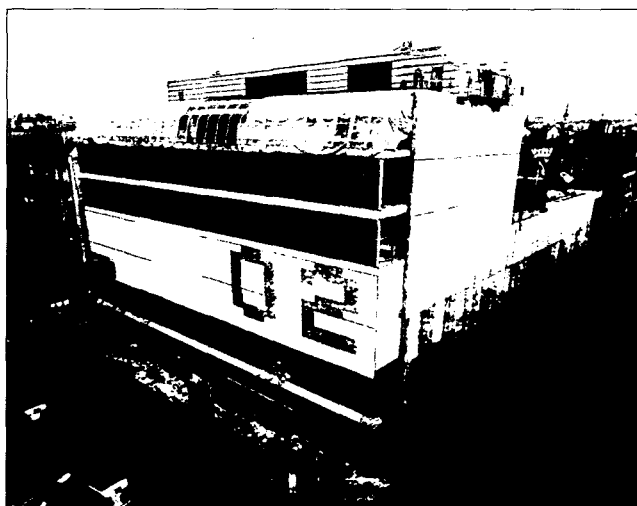
### 8.3. Obchodní dům Máj

Progresivní projekt obchodního domu Máj pochází z ateliéru architektů Johna Eislera, Miroslava Masáka a Martina Rajniše z libereckého ateliéru SIAL, který v roce 1968 založil autor televizní věže na Ještědu Karel Hubáček. Architektura Máje rozvíjí podněty tohoto jedinečného díla a také pohotově reaguje na výzvu, kterou v roce 1972 vyslal do světa projekt pařížského muzea Centre Georges Pompidou od průkopníků stylu high tech Renza Piana a Richarda Rogerse (dokončeno v roce 1977).<sup>[105]</sup>

[104] viz internetový odkaz [20.8.2006]: [http://www.hruboskalsko.cz/cintorin/cintorin\\_index.asp](http://www.hruboskalsko.cz/cintorin/cintorin_index.asp)

[105] Janata, Marek, Zbourat nebo chránit, Svět bydlení, [6.6.2006]., internetový odkaz: [www.svet-bydleni.cz](http://www.svet-bydleni.cz).

Máj se otevřel v roce 1975, ke spolupráci na vnější podobě stavby přizval Jiřího Seiferta jeho dávný přítel a spolupracovník z Liberce architekt Miroslav Masák. Úkolem bylo vytvoření nápisu PRIOR na samostatné předsunuté fasádě – betonové desce na průčelí nejexponovanější fasády do Národní třídy. Jak architekt dnes přiznává, při této spolupráci šlo o pouhou dobrou příležitost k výdělku v období opravdové nouze. Jiří Seifert se však svého úkolu zhostil s poctivostí sobě vlastní a věnoval se mu se stejným nasazením jako ostatním realizacím. Realizace spočívala ve dvou samostatných dílčích úkolech, sice návrhu písma, které se potom s úspěchem ujelo jako známé logo Prioru na dlouhá léta. Ve druhé fázi musel být tento návrh realizován, což znamenalo ručně vytvořit dokonalé dvoumetrové písmo, k obtisknutí do betonových desek. Nápis, ačkoliv je zřejmě jednou z nejzachovalejších Seifertových realizací, je paradoxně dnes neviditelný, neboť je zakryt přišroubovanými deskami a není téměř vůbec dokumentován.<sup>[106]</sup>



*John Eisler, Miroslav Masák  
a Martin Rajniš: OD Máj Praha  
1975, stavba před dokončením*

#### 8.4. Prostor k poctě architekta Adolfa Loose

V roce 1981 se konalo malé sympozium u příležitosti padesátého výročí úmrtí slavného architekta, který v Liberci studoval v letech 1892 – 1897 na průmyslové škole. Druhou, bezprostřednější příležitostí k němu bylo otevření památníku nazvaného Prostor k poctě architekta Adolfa Loose před tehdejší budovou Stavoprojektu, bývalého sídla architektonického ateliéru Sial, který na tvorbu a myšlenky Adolfa Loose programově navazoval. Jiří Seifert byl k realizaci tohoto památníku vyzván svými bývalými spolupracovníky (a přáteli) ze Sialu, zejména arch. Josefem Patrným. Přestože se sám dosud vždy ve svých dílech projevoval jako bezvýhradný sochař, pojal tuto netradiční úlohu veskrze architektonicky. Vysoké betonové sloupce s rozšířenou základnou tvoří symbolickou kolonádu vedoucí (zvoucí) ke vstupu do částečně uzavřeného prostoru, určeného (a zde lze najít přímé spojení s ostatní Seifertovou tvor-

[106] Fotografie a další informace k novostavbě Máje jsou převzaty z: L. Hlaváček, *Architektura a svět*, samizdat, Praha 1981, vyobr.za s. 37)



bou), k odpočinku a meditaci. Otázkou je, proč zvolil Seifert k uctění modernistického architekta právě toto řešení, které je architektuře Adolfa Loose více než vzdálené. Loos by kupříkladu nikdy nepoužil jako stavební materiál pohledový beton, i v konstrukcích se u něj beton objevuje jen sporadicky. Vždy se (podobně jako Mies van der Rohe) držel co nejušlechtlejších materiálů. Nabízí se ovšem vysvětlení, že realizace v kameni – Seifertovi jistě bližší, by byla příliš finančně náročná. Podobně problematické je použití křivky, která zde sice činí prostor intimnější a organičtěji začleněný do okolní parkové krajiny, ale opět je prvkem, který nebyl Loosovi v žádném ohledu vlastní (na rozdíl od např. Miese van der Rohe). Naopak příznačné je kombinování různých materiálů, použití dřevěných sedaček a bronzové fontánky v centru ústředního prostoru, stejně jako bronzové pamětní medaile. Architektonické východisko musíme tedy hledat spíše v novější produkci ateliérů Sialu, jejichž principům (nové ideje, měřítko a materiály ve spojení s lidskostí) odpovídá podstatně přesněji. Z hlediska Adolfa Loose (a věřím, že i Jiřího Seiferta) by se jistě celá kompozice lépe vyjímal v kameni, který je spojujícím článkem obou autorů. Dílo bylo v průběhu čtvrtstoletí své existence silně poničeno, proto je velmi dobrou zprávou, že se v blízké budoucnosti zřejmě dočká rekonstrukce.



*Jiří Seifert: Prostor k počtě  
architekta Adolfa Loose*  
1981, Liberec



## 9. Závěr

---

### 9.1. Kontext tvorby Jiřího Seiferta na domácí umělecké scéně

Vlivy a souvislostmi tvorby Jiřího Seiferta v rámci evropského umění jsme se již rámcově zabývali na různých místech naší studie. Určit souřadnice jeho postavení v kontextu domácí scény se nám však zatím uspokojivě nepodařilo.

V katalogu Skupiny z roku 1966 nalézáme z dnešního pohledu, založeného na intenzivním dojmu z mimořádné kompaktnosti Seifertova vrcholného díla, trochu překvapivou charakteristiku Jiřího Seiferta jako „neúnavného experimentátora“. Při bližším poznání tvůrčích snah Seifertova ranného období zjistíme, že nejde ani tak o paradoxní tvrzení, nýbrž spíše o odlišný úhel pohledu, z něhož míru experimentu posuzujeme.

V případě Seifertovy ranné tvorby se nejednalo o cílevědomý druh experimentování, jakožto princip tvorby, tak jako u mnohých významných tvůrců tohoto období, ale spíše o bezděčné hledání výrazu, které nikdy nepřekročilo hranici tradičních představ o využití materiálů. Jen zcela ojediněle se jeho klasické (i když materiálově a stylově rozdílné) pojetí sochy dotýká více polohy instalace (Plačky, 1961; Prostor II, 1981; částečně i pozdější zátiší) či objektu (Prostor, 1966; Křeslo a sloup, 1967), stále však zůstává spíše sochou než objektem, jak jej definuje například Marie Judlová v roce 1984: „*Objekt znamená opuštění klasické sochařiny, stává se polemikou se sochou, vyproštěn z klasické materiálovosti i z klasické zdrženlivosti sochy akcentuje neformálnost své existence a směřuje k maximální interakci s divákem a prostorem...*“<sup>[107]</sup>

Hlavním důvodem této tvůrčí „uzavřenosti“ tkví hluboko ve vlastní povaze Seifertovy osobnosti. Při svém hledání se zcela zásadově odmítá odklonit z pozice umění individuálně vnitřně angažovaného (odmítal i polohu jakékoliv sociální angažovanosti v tvorbě) k pozici jisté odosobněnosti či formalismu, byť by byla prostředkem k nalezení nového způsobu vnitřního uměleckého vyjádření. Výstižně toto (Seifertem odmítané) dilema šedesátých let vyjádřil Josef Hlaváček: „*V obecné rovině získal experiment v šedesátých letech novou kvalitu. Podobal se experimentu v přírodních vědách, kde se podnikají série jen znenáhla se obměňujících pokusů, které postupují metodou pokusu a omylu, než aby k objevu cíleně směřovaly, a které se řídí spíše možnostmi materiálu a zacházením, ke kterému tento materiál vybízí, než aby mu vnucovaly předem dané schéma. ... Došlo k tomu zřejmě proto, že se autentické umění ocitlo opět v kritickém bodě, kde nemohlo pro vyjádření současnosti použít tradované postupy, ... A tak kladlo důraz na materiál místo na inspiraci, na neosobnost, mnohdy až kolektivnost projevu namísto na kult génia a výjimečného individua*“.<sup>[108]</sup>

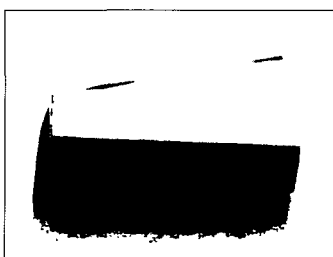
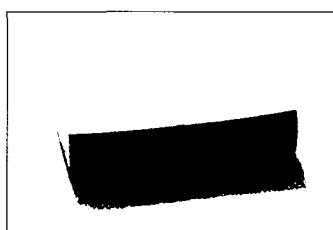
---

[107] Judlová, *Obraz a objekt*, kat.výst. v Muzeu husitského revolučního hnutí v Táboře, Tábor, 1984

[108] Hlaváček Josef, Hugo Demartini, Praha 1991, s. 22

Seifertova sensitivita a poetičnost jeho tvorby jej více než s českými sochaři druhé poloviny dvacátého století, pracujícími mimo jiné také v kameni (Palcr, Sekal, Chlupáč, Preclík, Koblasa, Hendrych, aj.), sbližuje s malířským okruhem, neboť i jeho způsob práce, jež klade velký důraz na povrch a světlo, má v sobě cosi malířského. Jak již bylo poznamenáno jinde,<sup>[109]</sup> měl Seifert svým uměleckým založením i osobními vztahy nejblíže k členům skupiny UB 12. S většinou z nich měl společné kořeny, vycházející ze studií na pražské VŠUP, a s nimi související mnohokrát vyzdvihovalý vztah k materiálu. Důležitou stránkou tvorby většiny členů UB 12 bylo silné zakotvení v přírodě, přičemž v šedesátých letech, vedle obsahových hodnot, převažuje zájem o strukturální podstatu předmětu. Snad nejvíce je jí naplněno dílo Jiřího Johna, který se ve stejné době věnuje abstrahování symbolů vznikání, plození, a zanikání v přírodě a zobrazování přírodních geometrických těles, a přitom využívá prostředky strukturální malby. Dalším společným momentem je silná inklinace k abstrakci, plně realizovaná však pouze u Václava Boštíka a Stanislava Kolíbala, s nímž vedle zájmu o přírodní tvary spojuje Seiferta vliv Jeana Arpa a Constantina Brancussiho, stejně jako později respekt vůči japonskému umění a od osmdesátých let pak jednoduchost abstraktních tvarů, které jsou však u Kolíbala pojímány s konstruktivistickým kalkulem.

Hluboká spřízněnost Jiřího Seiferta s osobností Václava Boštíka, a vnitřního smyslu jejich tvorby, je zřetelně dána úsilím každého jejich díla „o vyjádření jednoty a harmonie světa“. Tento vnitřní soulad se v Seifertově tvorbě posléze odrazil také v některých vnějších projevech. Vedle spíše hravě doslovné Pocty Václavu Boštíkovi (1992) vzniklo množství abstraktně pojatých dílek čistých a jednoduchých forem jako „Kréty“ a „Pohyby“ (všechny varianty), Asymetrický kámen, 1988, nebo Černý kámen, 1987 (který by ovšem právě tak mohl být považován za „Poctu Malevičovi“ a má jako mnoho dalších děl také zřejmou souvislost s tvorbou Karla Prantla).



**Jiří Seifert: Kámen**  
1988, mramor



**Jiří Seifert: Černý kámen**  
1987, serpentin



**Jiří Seifert: Asymetrický kámen**  
1988, žula

[109] Viz kap. 2.2. této práce.

Ztráta veřejného prostoru po zlomovém roce 1969 vedla nejen Seiferta, ale celou řadu dalších umělců k přesměrování svých tvůrčích tendencí na oblast vnitřního světa, subjektivně individuálních lidských otázek, a vymezení vlastního nezcizitelného prostoru. Již zmíněnou konvergenci námětů Jiřího Seiferta a Jiřího Johna (Lebky v krajině, zátiší, aj), je možno vztáhnout také na další umělce tohoto okruhu: Spolu s Johnem prožívala blízké vztahy se Seifertovými také Adriena Šimotová, u níž lze opět nalézt mnohé paralely se Seifertem, avšak zcela jiného druhu. Jedním z největších témat Adrieny Šimotové je tělesnost, jejímž prostřednictvím se dotýká okolního světa. Paralelně s ní (časově i dříve) se stejným námětem, tak významným i pro Seiferta, zabývá také Eva Kmentová i Věra Janoušková. Víceznačné aplikování otisků těla či lidsky intimních předmětů (Šimotová, Otisky, Kmentová, Stopy, 1970, Pěst 1971, Prsty, v negativním i v pozitivním reliéfu, 1974 aj., Janoušková, Postava s otisky, 1963) lze vysvětlovat především úsilím o vymezení prostoru, v němž se člověk pohybuje a jemuž vtiskuje (metaforicky) svůj charakter. Adriena Šimotová se také, stejně jako Jiří John nebo Eva Kmentová v šedesátých letech (v grafických listech a obrazech, Kmentová navíc v plastikách z hlíny a z papíru a Seifert v sochách) věnuje tématu všední každodennosti. S Věrou Janouškovou a především s Adrienu Šimotovou sdílí Seifert velkorysou koncepci figury, jež ale u Seiferta ani u Šimotové nikdy nedosáhne tak výrazné monumentality, neboť v jejich sochách zůstává všudypřítomná křehkost, jednoduchost a sensibilita. U Janouškové a obzvláště však u Zdeny Fibichové se figura navíc transformuje do organických „totemů“ nebo „stél“, opět v určitých ohledech blízkých Seifertovým, přičemž ani jeden z nich neusiluje o čistě abstraktní tvar.

S Evou Kmentovou spojoval Seiferta také shodný osud v závěru tvůrčího života. S ubývajícími silami oba volili ke zpracování méně fyzicky náročné techniky (u Kmentové papírové sochy a koláže, u Seiferta kresby), a tím získávalo jejich dílo nový rozměr.



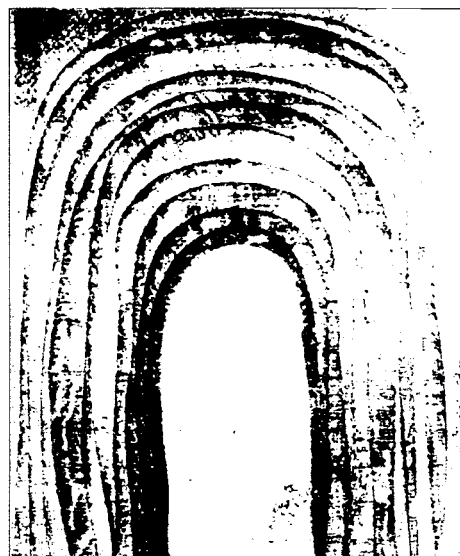
**Eva Kmentová: Brána II**  
1979, tužka na papíře



**Zdena Fibichová: Stéla XV**  
1968, cement



**Jiří John: Padající ovoce, Rajské jablko, Opuštěný stůl**  
1971, olej na plátně



## 10. Přehledy

---

### 10.1. Biografická data

*Základem tohoto přehledu je BIOGRAFIE V ZRCADLE ČASU, sestavená v roce 1991 u příležitosti výstavy v Bochumi Čestmírem Langem.*

- 1932** (5.9.) narozen v Praze, otec gymnaziální profesor, matka učitelka.
- 1944** První zkušenosti s horolezectvím na pískovcových skalách v severních Čechách.
- 1945** Po skončení války studium na reálném gymnáziu.
- 1947** Začátek studia na střední umělecko-průmyslové škole v Jablonci nad Nisou. Vliv intelektuálních zájmů starších studentů. Přitažlivost moderní, zejména francouzské poezie (Desnos) a výtvarného umění (Picasso, Lipschitz, čeští kubisté).
- 1948** Otec ztrácí místo profesora na gymnáziu.
- 1949** První samostatné sochařské práce - „Portrét otce“, „Portrét matky“, „Portrét děda“. Závodně plave, juniorský mistr republiky.
- 1951** Maturita na umělecko-průmyslové škole v Jablonci nad Nisou a zkoušky na Vysokou školu umělecko-průmyslovou. Z politických důvodů odmítnut. Pracuje jako dělník na výstavbě silnice.
- 1952** Na základě nové zkoušky přijat na Vysokou školu umělecko-průmyslovou do ateliéru prof. Stefana.
- 1956** Práce v kamenosochařské dílně.
- 1958** Uzavírá studium státní zkouškou.
- 1959** Svatba s historičkou umění Hanou Koreckou, spolu s ní přesídlení do Liberce, kde získala místo ředitelky tamní Oblastní galerie. První samostatná výstava v Praze (spolu s malířem Vladimírem Komárkem), na níž vystavuje práce v sádře (polychromované hlavy, zápas kohoutů, cellistu, ptáky - vesměs nezachováno).
- 1959** Zakládá spolu s výtvarníkem a hercem Janem Schmidem, malířem Vladimírem Komárkem a dalšími libereckými umělci SKUPINU 7, s níž vystavuje každoročně (až do r. 1968) v Liberci a na dalších místech v Čechách a na Moravě.

- 1960** První práce v kameni, v břidlici a v pískovci.
- 1962** Narození dcery Barbory. Cesta do Libanonu, první setkání s antickými památkami a biblickými místy.
- 1964** Podílí se na přípravě a instalaci výstavy SOCHA 64 a zúčastňuje se jí pískovcovými sochami „Vlna“, „Metamorfosa“ a „Brána“.
- 1966** První účast na zahraničních výstavách - na Bienále mladých v Paříži (1968 v Mexico City) s týmem architekta Miroslava Masáka (první cena za architekturu se sportovní tematikou), na výstavě drobné plastiky v Madurodamu v Haagu. Cesta do Francie.
- 1967** Seká „Mezník“, který v létě vystaví na Sochařské bilanci II v Olomouci. Účastní se výstavy severočeských umělců v Mánesu, jejíž název „Země vyvzdorovaná“ a úvodní slovo spisovatele Josefa Jedličky se staly terčem oficiální kritiky.
- 1968** Podílí se na přípravě výstavy liberecké Socha a město v níž nabízí sochařům příležitost integrovat sochařskou tvorbu do organizmu města, na rozmístění soch spolupracuje s Miroslavem Masákem a dalšími.
- 1968** Dny okupace Československa vojsky Varšavského paktu prožívá spolu s přáteli architektem Josefem Patrným, hercem Janem Třískou, arch. Miroslavem Masákem a spisovatelem Václavem Havlem a spolu s nimi a dalšími přáteli spolupracuje se starostou města Liberce J. Moulisem.
- 1968** Účastní se výstavy současného československého sochařství v Musée Rodin v Paříži (sochou „Pomník pomníku“) a výstavy 300 sochařů, malířů a grafiků v pražském Mánesu - poslední přehlídka českého moderního umění před údobím normalizace.
- 1969** Spoluorganizuje výstavu Socha a město a účastní se jí pískovcovým „Morovým sloupem“ a dřevěnými skulpturami „Křeslo a sloup“ a „Kalvárie“. V létě odjíždí na X. sympozium evropských sochařů do St. Margarethen v Rakousku. Zde prožije zásadní poznání o vztahu kamene, sochaře a místa a jejich vzájemné jednotě. Vyseká zde „Zvonici“ na paměť J. Palacha. Obesílá triennale v Chebu „Morovým sloupem“ získá zde cenu v oboru sochařství.
- 1970** Vystavuje s Josefem Jírou a Vladimírem Komárkem v Olomouci a představuje zde své poslední práce v kameni a ve dřevě. Hana Seifertová ztrácí zaměstnání v liberecké galerii, oba jsou v Liberci z politických důvodů nežádoucí a přesídlují do Řevnic u Prahy. Začíná pracovat s opukou a mramory z blízkého okolí. Restauruje pro Karlovu univerzitu, jejíž sbírka antických odlitků je umístěna v Hostinném v Podkrkonoší. Odhaluje působivost tohoto místa svým přátelům: klášter se napříště stane

místem setkání výtvarných umělců, kteří jej využívají pro neoficiální výstavy mladých architektů, usilujících o jeho záchranu. Připravuje výstavu v Nové síni, která však těsně před svým zahájením není povolena.

- 1971** Seká pískovcovou mensu pro novostavbu českobratrské modlitebny v Jasénce u Vsetína.
- 1972–3** Působí jako suplující asistent na ČVUT na katedře modelování. Zde vypracovává novou metodu výuky architektů. Na jaře 1973 je nucen z politických důvodů toto místo opustit. Účastní se setkání členů symposia evropských sochařů v St.Margarethen v Rumunském Tirgu-jiu u Brancusiho „Stolu mlčení“ a „Brány polibků“.
- 1973** Realizuje nápis PRIOR ve stěně obchodního domu Máj na Národní Třídě v Praze.
- 1978** Jsou mu odebrány cestovní doklady.
- 1980** Vystavuje ve vstupním prostoru Ústavu makromolekulární chemie ČSAV v Praze.
- 1980–81** Koncipuje „Prostor k poctě architekta Adolfa Loose“ u novostavby střediska architektů v Liberci, na jaře 1981 jej realizuje.
- 1985–86** Provádí kopie gotických reliéfů pro tympanon Týnského chrámu v Praze.
- 1987** Po osmnácti letech cestuje poprvé na západ, do Švýcarska, kde seká mramorový stůl „Ubrus“ pro soukromou sbírku. Účastní se symposia v Trjavně v Bulharsku.
- 1989–92** Věnuje se obecným a organizačním problémům výtvarných umělců, podílí se na ustavení Spolku výtvarných umělců UNIE, je zvolen jeho místopředsedou.
- 1991** Účastní se sochařského symposia Steine für Europa v Syke/Bremen.
- 1992** Účastní se sochařského symposia ve Fananu (Modena) a získává zde I.cenu
- 1992–95** Cesty do Itálie a Řecka, další podněty se setkáním se starověkou kulturou.
- 1995** Stává se předsedou SVU Mánes.
- 1995–99** Realizace v Praze a v Paříži.
- 1999** (27.7.) Smrtelná nemoc ukončuje jeho život a přerušuje plodnou práci.

## 10.2. Soupis všech výstav

<b>Struktura hesla:</b>
<b>číslo, zkrácený název</b>
<b>celý údaj k výstavě</b>
<i>(tučným písmem jsou zvýrazněny výstavy samostatné)</i>

1. **Jablonec n.N. 1959 (?)**  
Expozice bižuterie v Technickém muzeu skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou
2. **Liberec 1959**  
**1959 Divadlo Hudby (s Vladimírem Komárkem)**
3. Liberec, Skupina 7 1959  
1959 výstava Skupiny 7, Liberec, Severočeské muzeum
4. **Praha 1960**  
**1960 Praha, Galerie mladých (s Vladimírem Komárkem, text N.Melniková-Papoušková)**
5. Liberec, Skupina 7 1961  
1961 výstava Skupiny 7, Liberec, Severočeské muzeum
6. **Praha 1962**  
**1962 Praha, Klub umělců Mánes**
7. Liberec, Skupina 7 1962  
1962 výstava Skupiny 7, Liberec, Severočeské muzeum
8. Liberec, Skupina 7 1963  
1963 výstava Skupiny 7, Liberec, Severočeské muzeum
9. **Vysoké nad Jizerou 1963**  
**1963 Vysoké nad Jizerou, 20.VII.-15.IX. (s Vladimírem Komárkem)**
10. **Varnsdorf 1963**  
**1963 Varnsdorf (s Čestmírem Krátkým)**



11. Liberec, Skupina 7 1964  
1964 výstava Skupiny 7, Liberec, Severočeské muzeum
12. **Liberec, Socha 1964**  
**1964 Liberec, Socha 1964, OG v Liberci**
13. Hluboká 1964  
1964 Hluboká nad Vltavou
14. Olomouc 1964  
(dále Karlovy Vary, I. sochařská bilance 1965)  
I. sochařská bilance,  
1964 Olomouc OGVU  
1965 Karlovy Vary GU
15. **Liberec 1964**  
**1964 Liberec, Severočeské muzeum**
16. **Praha 1966**  
**1966 Praha, Špálova galerie**
17. **Litoměřice 1966**  
**1966 Litoměřice, Galerie výtvarných umění**
18. Paříž, Bienále mladých 1966  
1966 Paříž, Bienále mladých (s týmem arch. M. Masáka)
19. Haag 1966  
1966 Haag, Holandsko, Madurodam, Drobná plastika
20. Brno, MG 1966  
1966 Brno, MG, Dům pánů z Kunštátu, Výstava mladých
21. Liberec, SČVU, Výtvarníci Liberecka 1966  
1966 Liberec, SČVU, Výtvarníci Liberecka
22. Liberec, Skupina 7 1966  
1961–67 (kromě roku 1965) Liberec, Severočeské muzeum, výstavy Skupiny 7

23. **Liberec 1967**

**1967 Liberec, Socha v plenéru (s Jerzym Beresem, Jiřím Novákem a Vincencem Vinglerem)**

24. Olomouc, II. sochařská bilance 1967

1967 Olomouc, OGVU, Bezručovy sady, II. sochařská bilance 1955-1965

25. Praha, Mánes, Severočestí výtvarní umělci 1967

1967 Praha, Mánes, Severočestí výtvarní umělci

26. Liberec, Skupina 7 1967

1961-67 (kromě roku 1965) Liberec, Severočeské muzeum, výstavy Skupiny 7

27. Bratislava, FIDEM 1968

1968 Bratislava, NG, Česká a Slovenská medaile 1506-1968 (výstava medailí FIDEM)

28. Cheb, I. trienále výtvarného umění 1968

1968 Cheb, I. trienále výtvarného umění (II.cena v oboru sochařství)

29. Praha, Mánes, 300 sochařů, malířů a grafiků 1968

1968 Praha, Mánes, 300 sochařů, malířů a grafiků

30. Paříž, La Sculpture Tchécoslovaque 1968

1968 Paříž, Musée Rodin, La Sculpture Tchécoslovaque

31. **Liberec 1969**

**1969 Liberec, Oblastní galerie (s Janem Jírou a Vladimírem Komárkem)**

32. **Tábor 1969**

**1969 Tábor, výstavní síň ve foyer městského divadla**

33. Praha FIDEM 1969

1969 Praha, NG, Česká a Slovenská medaile 1506–1968 (výstava medailí FIDEM)

34. Lodž, České výtvarné umění 1969

1969 Lodž, České výtvarné umění

35. Liberec, Socha a město 1969  
1969 Liberec, Socha a město
36. **Olomouc 1970**  
**1970 Olomouc, Oblastní galerie (s Janem Jírou a Vladimírem Komárkem)**
37. **Praha 1971**  
**1971 Praha, Nová síň (Sochy, kresby, text Jiří Mašín)**
38. Kolín nad Rýnem, FIDEM 1971  
1971 Kolín nad Rýnem (výstava medailí FIDEM)
39. Praha GHMP, Sochařské setkání (Vojanovy sady) 1972  
1972 Praha, Galerie hlavního města Prahy, Vojanovy sady, Sochařské setkání
40. Krakov, FIDEM 1975  
1975 Krakov (výstava medailí FIDEM)
41. **Řevnice 1976**  
**1976 Řevnice, Městské kulturní středisko**
42. Budapest, FIDEM 1977  
1977 Budapest (výstava medailí FIDEM)
43. **Praha 1980**  
**1980 Praha, ÚMCH ČSAV**
44. Praha NM 1980, Berlín 1981  
1980 Praha, Národní muzeum, Tvůrci medailí Národního Muzea  
1981 Berlín, Tvůrci medailí Národního Muzea
45. Praha, NG 1982  
1982 Praha, NG, Belveder, Výstava přírůstků
46. Malá Skála, 1982  
1982 Malá Skála, Drobná plastika
47. Praha, GHMP 1983  
1983 Praha, GHMP, Staroměstská radnice, Výstava přírůstků

48. Florencie, FIDEM 1983  
1983 Florencie (výstava medailí FIDEM)
49. **Praha Atrium 1984**  
**1984 Sochy, kameny, Praha, Atrium (s Evou Brodskou)**
50. Praha, Středočeská galerie 1984  
1984 Praha, Středočeská galerie, Středočeští výtvarníci
51. Stockholm, FIDEM 1985  
1985 Stockholm, (výstava medailí FIDEM)
52. Praha 1987  
1987 Praha, výstavní síň Mánes, Současná česká medaile a plaketa
53. Colorado 1987  
1987 USA, Colorado Springs, (výstava medailí FIDEM)
54. Praha-Bratislava-Paříž 1988  
1988 Praha, NG, Valdštejnská jízdárna, Umění a umělci na československé a francouzské medaili XX. století  
1988 Bratislava, SNG, Umění a umělci na československé a francouzské medaili XX. století  
1988 Paříž, Pařížská mincovna, Umění a umělci na československé a francouzské medaili XX. století
55. **Praha GHMP 1989**  
**1989 Praha, Staroměstská radnice, Galerie hlavního města Prahy, Skulptura (kurátor + text Olga Malá)**
56. Olomouc, České sochařství 1948–88, 1989  
1989 Olomouc, Oblastní galerie výtvarného umění, České sochařství 1948-88
57. **Ústí nad Labem 1990**  
**1990 Ústí nad Labem, Výstavní síň E.Filly**
58. **Vídeň 1990**  
**1990 Vídeň, Rakousko, Stadtinitiative**

59. **Most 1990**  
1990 Most, Muzeum
60. **Ostrava 1990**  
1990 Ostrava, Galerie „d“
61. Mnichov 1990  
1990 Mnichov, Galerie Edition, Stein
62. Litoměřice 1990  
1990 Litoměřice, Severočeská galerie
63. Burgwede 1990  
1990 Burgwede, Německo, Československé umění
64. Praha, ÚLUV 1990  
1990 Praha, ÚLUV, Hapestetika (M.Juříková)
65. Klatovy Šedá cihla 1990  
1990 Klatovy, Galerie U bílého jednorožce, Šedá cihla
66. Syke/Bremen 1990  
1990 Syke/Bremen, Německo, radnice, Kleine Sculpturen
67. Praha, výstavy S.V.U.Mánes 1990-1999  
1990-1999 Praha, Mánes, Výstavy S.V.U.Mánes (1992,...)
68. **Hostivice u Prahy 1992**  
1992 Hostivice u Prahy, Zámecká kaple
69. **Bochum 1992**  
1992 Bochum, Německo, Museum Bochum (text Petr Spielmann, rozhovor Čestmír Lang)
70. Novarra 1992  
1992 Novarra, Comune della città, Arte Contemporanea Cecca e Slovacca (A.Štefančíková)
71. Londýn, FIDEM 1992  
1992 Londýn, British Museum (výstava medailí FIDEM)

72. Praha UMCH ČSAV 1992  
1992 Praha, Ústav makromolekulární chemie ČSAV, 20 let v Makru
73. Washington 1992  
1992 Washington, USA, Cosmos Club, Contemporary Artists from the Collection of Frédéric and Charlotte Quinn
74. Ostrava 1993  
1993 Ostrava, Dům umění (Kresby)
75. Litoměřice 1993  
(dále Liberec 1993, Nové Město na Moravě 1993, Karlovy Vary 1994, Pardubice 1994 (Sochy, text Olga Malá)  
1993 Litoměřice, Galerie výtvarných umění  
1993 Liberec, Oblastní galerie  
1993 Nové Město na Moravě, Horácká galerie  
1994 Karlovy Vary, Galerie výtvarných umění  
1994 Pardubice, Východočeská galerie
76. Praha 1994  
1994 Praha, Pražský Hrad
77. Klatovy 1994  
1994 Klatovy, Galerie U jednorožce (spolu s Václavem Boštíkem a fotografem J.Svobodou)
78. Praha-Galerie Gema 1995  
1995 Praha, Galerie Gema
79. Praha-Galerie U prstenu 1995  
1995 Praha, Galerie U prstenu (spolu se Sylvií Billeter)
80. Ostrava 1995–1996  
(dále Třinec 1995–1996, Ostrava-GVU 1995–1996, Znojmo 1995–1996, Hodonín 1995–1996, Jihlava 1995–1996)  
(Tvorba z posledních let, kurátor Jiří Bohdálék)  
1995–1996 Ostrava, Unie výtvarných umělců Oslava,

- 1995–1996 Dům kultury Třinec,  
 1995–1996 Galerie výtvarných umění Ostrava,  
 1995–1996 GVU Hodonín,  
 1995–1996 Jihomoravská galerie Znojmo,  
 1995–1996 Oblastní galerie Vysočiny Jihlava
81. **Praha 1996**  
 1996 Praha, Galerie Gema (spolu s Václavem Boštíkem)
82. **Bystřice pod Hostýnem 1996**  
 1996 Bystřice pod Hostýnem, zámek
83. **Jihlava 1996**  
 1996 Jihlava, Galerie Vysočiny (spolu se Sylvií Billeter)
84. **Hranice 1997**  
 1997 Hranice na Moravě, Synagoga (s Václavem Boštíkem)
85. **Znojmo 1997**  
 1997 Znojmo, Muzeum
86. **Hostinné 1997**  
 1997 Hostinné, Galerie antického umění
87. **České Budějovice 1998**  
 1998 České Budějovice, Dům umění
88. **Lipnice 1998**  
 1998 Lipnice, hrad (spolu se Sylvií Billeter a Jaroslavem Řehnou)
89. **Brno 1998**  
 1998 Brno, Dům umění (Sochy, kresby, texty Jaromír Zemina, Jan Bouzek)
90. **Praha - PE 1999**  
 1999 Praha, Výstavní síň Pražské energetiky a.s. (Kresby)
91. **Praha-AMU 2000**  
 (Sochy, kresby 1989-1999, text Eva Petrová)

- 2000 Praha, Akademie múzických umění, Lichtenštejnský palác, re-spirium**
- 2000 Galerie Gema Art**
92. Praha, Pražský Hrad 2000
- 2000 Praha, Pražský Hrad, Česká kamenná Skulptura 90.let
93. **Hostinné 2000**
- 2000 Hostinné, Galerie antického umění (Kresby)**
94. **Praha 2000**
- 2000 Praha, UK**
95. **Praha 2001**
- 2001 Praha, České muzeum výtvarných umění, Dům u Černé Matky Boží (text Miroslava Hájek)**
96. **Louny 2002**
- 2002 Louny, Galerie Benedikta Rejta**
97. **Liberec 2002**
- (dále Plzeň 2002)
- (Medaile a kresby, text Naďa Řeháková)
- 2002 Liberec, Oblastní galerie**
- 2002 Plzeň, Západočeská galerie**
98. **Liberec 2002**
- 2002 Liberec, Oblastní galerie, Vnímat rukama, hmatová výstava ze sochařské sbírky, č.k.12, (Martina Vokatá)
99. **Cheb 2002-2003**
- 2002-03 Cheb, Galerie výtvarného umění, Kabinet kresby a grafiky, Kresby (Jiří Vykoukal)**
100. **Řevnice 2003**
- 2003 Řevnice, Galerie Salon 1**
101. **Dobřichovice 2003**
- 2003 Dobřichovice, zámek, (Sochařské sympozium Cesta mramoru)**



102. **Praha 2004**

2004 Praha, Galerie S.V.U.Mánes Diamant,

103. **Praha 2005**

2005 Praha, Galerie Kai de Kai

104. **Litomyšl 2006**

2006 Litomyšl, zámecké ochozy, Městská galerie, Tušení je víc než vidění (text Jana Šindelová)

**10.3. Soupis realizací ve veřejném prostoru**

- 1965 Liberec, Králův háj, Stéla, pískovec
- 1966 Liberec, Reliéfy k Památníku bojů 2.světové války, pískovec
- 1967 Olomouc, Městský park, Milník, pískovec
- 1971 Jasénka u Vsetína, Menza pro modlitebnu Českých bratří, pískovec (s architektem Pavlem Vaněčkem)
- 1971 Český Ráj, Cintorin - hřbitov horolezců ve skalním městě u Turnova (s architektem Josefem Patrným)
- 1973 Praha, Národní třída, nápis PRIOR pro obchodní dům Máj, beton
- 80.léta Praha, Mříž v Letenské ulici č.5
- 1981 Liberec, Prostor k poctě architekta Adolfa Loose, beton, dřevo, bronz
- 1983 Praha-Průhonice, Kameny pro bazén vstupní haly ČSAV, mramor
- 1985 Dačice, Kostel sv.Vojtěcha, oltářní menza, mramor (s architektem A.Krylem)
- 1985 Zástěna, dřevo, nový lázeňský dům, Libverda
- 1994 Varallo, Itálie, Sloup v zahradě továrníka Vetorella, mramor
- 1997 Paříž, České kulturní středisko, (novostavba architekta Zdenka Zavřela), mramorové rampy
- 1998 Praha, Panská ulice, kašna na nádvoří Kaunického paláce, mramor

**10.4. Soupis sympozií, jichž se Jiří Seifert zúčastnil**

- 1969 St.Margarethen, Burgenland, Rakousko, 10. symposium evropských sochařů (vápenec), realizace: Zvonice, pískovec, v.410 cm
- 1986 Praha-Přední Kopanina (opuka), Sochařské setkání, realizace: Cummel
- 1987 Trjavna, Bulharsko (mramor), realizace: Moje tajemství
- 1991 Hořice v Podkrkonoší (pískovec), realizace: Viklan (dva sloupy)
- 1991 Syke/Brémy, Das Symposium Formen fur Europa, Formen aus Stein (mramor), realizace: Bez názvu, Terpsychoré, mramor, v.95 cm
- 1992 Fanano, Italie (mramor), realizace: „dvě břevna“ – I. cena poroty
- 1994 Džbán u Rakovníka (mramor), realizace-6 malých objektů: Sova, Čertovo kopyto, Pohyb v kruhu, Dvojedinost II, Pnutí, Pro radost (Průhled)
- 1995 Banská Štiavnica (dřevo), realizace: Stůl se dvěma hlavami (poničeno)
- 1995 Klatovy-Klenová – Mapování prostoru (mramor), realizace: Tělesnost
- 1995 Milevsko (žula), realizace: Stůl s miskami (dnes v Českých Budějovicích v parku Stromovka)
- 1995 České Budějovice, Stromovka (dřevo), realizace: Vahadlo
- 1997 Klášter-Hradiště (dřevo), realizace: Tři Králové

**10.5. Ocenění**

- 1966 Paříž, Biennale mladých, I. cena za týmovou práci
- 1968 Cena za architekturu se sportovní tematikou na kulturní Olympiádě v Mexiko City (s ateliérem architekta Miroslava Masáka, tentýž projekt jako v Paříži 1966)
- 1969 Cheb, I. trienále výtvarného umění, II. cena v oboru sochařství
- 1992 Fanano, Itálie, X. ročník kamenosochařského sympozia, I. cena kritiky

## 10.6. Zastoupení ve veřejných sbírkách

Praha, Národní galerie

Praha, Galerie hlavního města Prahy

Praha, České muzeum výtvarných umění

Karlovy Vary, Galerie umění

Liberec, Oblastní galerie

Litoměřice, Galerie výtvarného umění

Litoměřice, Základní škola

Louny, Galerie Benedikta Rejta

Olomouc, Muzeum umění

Plzeň, Západočeská galerie

Cheb, Galerie výtvarného umění

Klatovy-Klenová, Galerie

Londýn, British Muzeum

Bochum, Německo, Muzeum

Syke/Brémy, Německo, Městské divadlo



## 11. Bibliografie k osobě Jiřího Seiferta

---

### 11.1. Katalogy všech výstav

Položky jsou řazeny chronologicky, **tučným písmem** jsou zvýrazněny katalogy samostatné.

Skupina 7 (kat.výst), Severočeské muzeum, Liberec 1959

**V. Komárek – J. Seifert, Obrazy, grafika, plastiky, umělecký průmysl 1957–60, (kat.výst.), Galerie mladých Praha, Praha 1960 (text N. Melniková-Papoušková)**

Skupina 7 (kat.výst), Severočeské muzeum, Liberec 1962

Skupina 7 (kat.výst), Severočeské muzeum, Liberec 1963

Socha 1964 (kat.výst), Oblastní Galerie v Liberci, Liberec 1964 (text Ludmila Vachtová)

Výtvarníci Liberecka (kat.výst), SČVU, Liberec 1966 (text Jiří Mašín)

**Jiří Seifert, Sochy a kresby (kat.výst), SČVU, Špálova galerie, Praha 1966**

Sochařská bilance (kat.výst), Galerie výtvarného umění Olomouc, Olomouc 1966

Bienále mladých, katalog bienále, Paříž 1966

Skupina 7 (kat.výst), Severočeské muzeum, Liberec 1966 (text František Stehlík)

Drobná plastika (kat.výst), Madurodam, Haag 1966

Výstava mladých (kat.výst), MG, Dům pánů z Kunštátu, Brno 1966

Socha v plenéru (kat.výst), Oblastní galerie v Liberci, Liberec 1967 (text Jiří Mašín)

Socha a město (kat.výst), Oblastní galerie v Liberci, Liberec 1969 (texty Jiří Moulis, Hana Seifertová, Ludmila Vachtová, dále ankety)

**Česká a slovenská medaile 1508–1968 (kat. výst.), NG Praha, NG Bratislava 1969, (text Václav Procházka) (s. 51, 73, vyobr.č. 717, Čas, 1968)**

Výtvarní umělci k 25.výročí osvobození ČSSR (kat.výst), OGL v Liberci, SČVU, Liberec 1970

**Jiří Seifert, Sochy, kresby (kat.výst), Nová síň, Praha 1971 (text Jiří Mašín)**

Sochařské setkání (kat.výst), Galerie hlavního města Prahy, Vojanovy sady, Praha 1972

Tvůrci medailí Národního Muzea (kat.výst), Národní muzeum, Praha 1980

**Jiří Seifert, Sochy, kameny (kat.výst), Atrium, Praha 1984**

**Jiří Seifert, Skulptura (kat.výst), GHMP, Staroměstská radnice 1989 (text Olga Malá)**

České sochařství 1948/1989 (kat.výst), ze sbírek OGVU Olomouc, Olomouc 1989 (text M. Soukup)

Hapestetika (kat.výst), ÚLUV, Praha – Brno 1990 (text M. Juříková)

**Jiří Seifert, Stein (kat.výst), Bea Voigt (Ed.), Galerie Edition, München 1990**

**Jiří Seifert (kat.výst), Severočeská galerie Litoměřice, Litoměřice 1990**

Šedá cihla (kat.výst), Galerie U bílého jednorožce, Klatovy 1990

**Malé sochy (kat.výst), Radnice Syke/Brémy, Syke/Brémy 1990**

Europaisches Bildhauersymposion, Fonnen für Europa – Formen aus Stein (kat. symposia), Syke/Bremen 1991 (text L. Niebuhr)

Hlaváček Josef, Hugo Demartini, Praha 1991

**Jiří Seifert, Skulpturen (kat. výst. k autorovým šedesátinám), Museum Bochum, Bochum 1992**

Arte contemporanea Ceca e Slovacca (kat. výst.), Comune della città, Novara 1992 (text Alice Štefančíková)

FIDEM (kat. výst.), British Museum, Londýn 1992

20.let v Makru (kat. výst.), ÚMCH ČSAV, Praha 1992

Spolek Mánes (kat. výst.), Mánes, Praha 1992

**Jiří Seifert, Sochy (kat. výst.), GVU Litoměřice, OG Liberec, HG Nové město na Moravě, GU Karlovy Vary, VČG Pardubice 1993–1994, Litoměřice 1993**

**Jiří Seifert, Kontrast 90 (kat. výst.), Ostravském muzeu, Ostrava 1993**

**Jiří Seifert, Tvorba z posledních let (kat. výst.), Unie výtvarných umělců Oslawa, Ostrava, DK Třinec, GVV Ostrava, GVV Hodonín, JMG Znojmo, OGV Jihlava 1995–1996, Ostrava 1995**

**Žulové sympozium Milevsko 1995 (kat.sympozia), Milevsko 1995**

**Sculpture symposium Stromovka (kat. sympozia) České Budějovice 1996**

**Umění zastaveného času. Česká výtvarná scéna 1969–1985 (kat. výst.), ČMVU 1996**

**Václav Boštík, Jiří Seifert (kat. výst.), ve výstavní síni Synagoga v Hranici na Moravě, Hranice 1997**

**Jiří Seifert, Sochy, kresby (kat. výst.), Dům umění města Brna, Brno 1998 (texty Jaromír Zemina, Jan Bouzek)**

**Jiří Seifert, Sochy, kresby 1989–1999 (kat. výst.), Gema Art, AMU v Praze, Lichtenštejnský palác, Praha 1999**

**Česká kamenná Skulptura 90. let (kat. výst.), exteriéry Pražského Hradu, Praha 2000**

**Jiří Seifert, Kresby (kat. výst.), Galerie antického umění v Hostiném, UK v Praze, Praha 2000**

**Jiří Seifert, Sochy (kat. výst.), Dům u Černé Matky Boží, ČMVU, Praha 2001 (text Miroslava Hajek)**

**Jiří Seifert, Medaile a kresby (kat. výst.), OG v Liberci, ZG v Plzni, Liberec 2002 (text Naďa Řeháková)**

**Jiří Seifert (kat. výst.), Galerie Benedikta Rejta, Louny 2002**

**Jiří Seifert, kresby (kat. výst.), Kabinet kresby a grafiky, GVV v Chebu, Cheb 2002 (text Mojmír Horyna)**

**Vnímat rukama (kat. výst.), hmatová výstava ze soch.sbírký OG v Liberci, Liberec 2002**

## 11.2. Časopisecké články

Položky jsou řazeny chronologicky.

AP, Liberecká skupina 7, *Výtvarná práce* VII, 1959/č. 20–21, s. 14

Novák L., Pražské výstavy v září a v říjnu, *Výtvarná práce* VIII, 1960/č. 20, s. 7–8

SK, Skupina 7 v Liberci, *Výtvarná práce* IX, 1961/č. 3, s. 9

Lamač Miroslav, Socha 1964, *Literární noviny* XIII, 1964/č. 33, s. 5

Hlaváček Luboš, Severočestí výtvarníci, *Výtvarná práce* XII, 1964/č. 8, s. 9

Vepřek L., Socha pod širým nebem, *Vpřed* V, 1964/č. 36, s. 3

Mašín Jiří, Liberec 64 – Socha 64, *Domov* 24, 1964/ č. 6, s. 13n.

Padrta Jiří, Socha v plenéru, *Kulturní tvorba*, II/1964, č. 39, s. 14

Hoffmeisterová Jana, Umění života, *Kulturní tvorba* III, 1965/č. 15, s. 12

AP, Jiří Seifert, *Výtvarná práce* XIV, 1966/č. 16, s. 5

Mašín Jiří, Liberečtí výtvarníci, *Výtvarná práce* XV, 1967/č. 2, s. 4

Škvára Jan, Zamyšlení nad výstavou, *Dialog*, 1968, č. 12, s. 2–5

Seifertová Hana, Socha a město, *Výtvarné umění* IXX, 1969/č. 9–10, s. 455–467

Anketa: Socha a město, *Výtvarné umění* IXX, 1969/č. 9–10, s. 467–480

Zemina Jaromír, Sochařské sympozium v St.Margarethen, *Výtvarné umění* IXX, 1969/č. 9–10, s. 506

Procházka Václav, O české a světové medaili, *Výtvarné umění* 20, 1970, s. 10n.

NB, Josef Jíra – Vladimír Komárek, Jiří Seifert, *Výtvarná práce* XVII, 1970/č. 3, s. 5 (k výst. v OG v Olomouci)

Hrůza Václav, Praha – celek a detail, *Umělecká řemesla*, 1975, č. 3, s. 27 a n.

Čapka Bohuslav, Tvůrci medailí Národního Muzea, *Československý architekt* 26, 1980/č. 12, s. 8, obr. 4

Hartmann, W.- Pokorný, W., *Das Bildhauersymposion*, Stuttgart 1988

„...and above us the sky“, *Austria today*, 1989, č. 3, s. 33n.

Vok P., Pulsující kámen, *Zemědělské noviny*, 10.11.1989

Dolejš Jan, Je zapotřebí pokory a svobody, *Otázky pro Jiřího Seiferta*, *Dialog* 1990, č. 5, s. 9n.

Klivar Miroslav, Sochařství přírodního symbolismu, *Architektura* 1990, č. 4, s. 78–79



Jiráčková Blanka, K otázce současného umění ve středočeském kraji, *Výtvarná kultura* 1990, č. 3, s. 3–5

xxx, Jiri Seifert. Skulpturen und Zeichnungen, *Zeitung der Stadtinitiative*, Wien 1990

Volf Petr, Sólo pro lidi z Šedé cihly, *MF Dnes* 18.6.1991

Weichardt, J., Carrara Skulpturen für Europa, *Nord-Westfälische Zeitung*, 30.9.1991

Bohuňovská, I., Symposium 1991, *Český ráj*, 9.8.1991

HS (Hana Seifertová), Sochařské symposium Syke u Brém 1991, Das Symposium Formen für Europa, Formen aus Stein, *Ateliér* 1992, č. 2, s. 9

xxx: Bildhauerei als Lebenselixier, *Syker Kurier*, 5.9.1991

Voges, D., Das Symposium ist Geschichte, *Syker Kurier*, 12.10.1991

Spielmann Petr, O sochách ze dřeva a kamene, *Výtvarné umění*, 1992, č. 2, s. 58n.

Lang Čestmír, Tvorba jako trialog, rozhovor s J.S., *Výtvarné umění* 1992, č. 2, s. 61–64

Lang Čestmír, Hostivický *Dialog* Jiřího Seiferta, *Ateliér*, 1992, č. 12, s. 5

Hlaváček Josef, Co je za slovy a obrazy, *Literární noviny* č. 22, 4.6.1992

Kliment Alexander: Dům a zahrada, *Um*, léto 1992

Lang Čestmír, Mezi intimitou a věčností, *Tvar* 1993, č. 1

Minulou neděli odešel sochař Jiří Seifert, in: *Svoboda*, roč. 9, č. 174 (29.07.1999), s. 10

Neradová, S., V jižních Čechách zanechal po sobě nádherné sochy, in: *Jihočeské listy*, roč. 8, č. 174 (29.07.1999), s. 10

Petrová Eva, Sochař Jiří Seifert, *Prostor Zlín* 2002/č. 1–3, s. 44–46

### 11.3. Internetové odkazy

Internetový odkaz [20.8.2006]: <http://www.galleryartfactory.cz>

Internetový odkaz [20.8.2006]: <http://www.rabasgallery.cz/dzban>

Internetový odkaz [20.8.2006]: [http://www.hruboskalsko.cz/cintorin/cintorin\\_index.asp](http://www.hruboskalsko.cz/cintorin/cintorin_index.asp)

Internetový odkaz [20.8.2006]: <http://www.arts.gla.ac.uk/Slavonic/staff/Gallery.html> - Jiří Seifert, Galerii Moderního umění stále nemáme! Proč jsem nespokojen s instalacemi českého a francouzského umění ve Veletržním paláci.

#### 11.4. Knižní a encyklopedické publikace

100 let Severočeského muzea v Liberci, Liberec 1973

Procházka Václav, Medaile a plaketa, Praha 1984

Nová encyklopedie českého výtvarného umění I–II, Anděla Horová (ed.), Academia, Praha 1995 (autorka hesla Olga Malá)

Sotriffer K, Symposion europäischer Bildhauer St. Margarethen, Österreich 1996

Karpaš R. a kol., Kniha o Liberci, Liberec, *Dialog* 1996

Ševčík Jiří, Morganová Pavlína, Dušková Dagmar, České umění 1938–1989, Academia, Praha 2001

#### 11.5. Dostupné reprodukce děl Jiřího Seiferta mimo katalogy

**Violoncellista**, polychromovaná sádra, v. 152 cm, 1960 (in: SK, Skupina 7 v Liberci, *Výtvarná práce* IX, 1961/č. 3, s. 9, k výstavě v list.–pros. 1960 v Severočeském muzeu)

**Zvíře z kabinetu**, břidlice, 1962 (in: *Výtvarné umění* XIV, 1964/č.1, s. 37, samost. repr.z rubriky Výstavy, realizace, k výst. Jiřího Seiferta. a Vladimíra Komárka ve Vysokém n.Jizerou, 20.VII.–15.IX. 1963)

**Brána**, pískovec, v. 84 cm, 1963 (in: Mašín Jiří, Liberec 1964 = Socha 1964, *Domov* 24, 1964, č.6, s. 13–14., vyobr.č. 4)

**Metamorfóza**, pískovec, v. 86 cm, 1964 (in: Mašín Jiří, Liberec 1964 = Socha 1964, *Domov* 24, 1964, č. 6, s. 13–14., vyobr.č. 4)

**Malý pomník**, mramor, v.25,5 cm, 1965, *Výtvarné umění* XVI, 1966/č. 10, zadní strana obálky

**Pochybnost**, buk, v. 65 cm, 1966, *Výtvarné umění* XVI, 1966/č. 10, zadní strana obálky

**Oběť**, 1966 (in: Mašín Jiří., Liberečtí výtvarníci, *Výtvarná práce* XV, 1967/č. 2, s. 4)

**Mezník**, pískovec, v. 250 cm, 1968, GVV v Chebu (in: *Výtvarné umění*

IXX, 1969/č. 9–10, s. 478, k čl. Seifertová Hana, Socha a město, s. 455–467)

**Tři sloupky**, dřevo (in: *Výtvarné umění* IXX, 1969/č. 9–10, s. 475, k čl. Anketa: Socha a město, s. 467–480)

**Křeslo a sloup**, dřevo, v. 240 cm, 1968 (?) (in: *Výtvarné umění* IXX, 1969/č. 9–10, s. 478, k čl. Anketa: Socha a město, s. 467–480)

**Zvonice, pískovec**, v. 410 cm, 1969 (in: *Výtvarné umění* IXX, 1969/č. 9–10, s. 506, k čl. Zemina, J., Sochařské sympozium v St. Margarethen, s. 506)

**J.S. při práci v St. Margarethen**, (in: *Výtvarné umění* IXX, 1969/č. 9–10, 2.strana obálky)

**Oblak a socha**, avers medaile, břidlice, š. 130 mm, 1968, (in: *Výtvarné umění* 20, 1970, s. 9, k čl. Procházka Václav, O české a světové medaili, s. 10–15)

**Hypnos, břidlice**, š. 110 cm, 1982, in: Procházka Václav, Medaile a plaketa, Praha 1984, s. 70

**Na pokraji**, slivenecký mramor, 1969 (GHMP), in: J.Dolejš, Je zapotřebí pokory a svobody, Otázky pro J.S., *Dialog* 1990, č. 5, s. 9–11 (také foto autora a pohled do výst. v Litoměřicích 1990)

**Tělo**, mramor, v. 50 cm, 1989, in: Miroslav Klivar, Sochařství přírodního symbolismu, *Architektura* 1990, č. 4, s. 78

**Kámen pro radost**, řecký mramor, 1989 (?), in: Miroslav Klivar, Sochařství přírodního symbolismu, *Architektura* 1990, č. 4, s. 78

**Pohyb III**, mramor, v. 25 cm, 1988, in: Miroslav Klivar, Sochařství přírodního symbolismu, *Architektura* 1990, č. 4, s. 79

**Kámen pro Zuzanu**, carrarský mramor, v. 45 cm, 1989, in: Miroslav Klivar, Sochařství přírodního symbolismu, *Architektura* 1990, č. 4, s. 79

**Pohyb I**, mramor, v. 56 cm, 1989, in: Miroslav Klivar, Sochařství přírodního symbolismu, *Architektura* 1990, č. 4, s. 79

**Dvojjedinost**, mramor, v. 56 cm, 1988, in: Miroslav Klivar, Sochařství přírodního symbolismu, *Architektura* 1990, č. 4, s. 79

**Terpsichoré**, mramor, v. 95 cm, 1991, in: H.S., Sochařské sympozium Syke u Brém 1991, Das Symposium Formenfur Europa, Formen aus Stein, *Ateliér* 1992, č. 2, s. 9

**Pohled do instalace výstavy J.S. v Hostivících 1992**, in: Č.Lang, Hostivický *Dialog* J.S., *Ateliér*, 1992, č. 12, s. 5

**Velikonoce**, mramor, d.62 cm, 1982, in: P.Spielmann, O sochách ze dřeva a kamene, *Výtvarné umění* 1992, č. 2. s. 58–60

**Lebka**, opuka, d.37 cm, 1971, in: P.Spielmann, O sochách ze dřeva a kamene, *Výtvarné umění* 1992, č. 2. s. 58–60

**Lampa**, opuka, v. 38 cm, 1971, in: P.Spielmann, O sochách ze dřeva a kamene, *Výtvarné umění* 1992, č. 2. s. 58–60

**Postel**, dřevo, d.200 cm, 1973, in: P.Spielmann, O sochách ze dřeva a kamene, *Výtvarné umění* 1992, č. 2. s. 58–60

**Pohyb I**, mramor, d.60 cm, 1989, in: Č.Lang, Tvorba jako trialog, *Výtvarné umění* 1992, č. 2. s. 61–64

**Balík II**, slivenecký mramor, d.60 cm, 1978, in: Č.Lang, Tvorba jako trialog, *Výtvarné umění* 1992, č. 2. s. 61–64

**Zvonice**, vápenec, v.360 cm, 1969, in: Č.Lang, Tvorba jako trialog, *Výtvarné umění* 1992, č. 2. s. 61–64

**Pomník pomníku**, pískovec, v.134 cm, 1965, in: Č.Lang, Tvorba jako trialog, *Výtvarné umění* 1992, č. 2. s. 61–64

**Ubrus**, mramor, d.80 cm, 1980, in: Č.Lang, Tvorba jako trialog, *Výtvarné umění* 1992, č. 2. s. 61–64

**Polštář – Pro sny**, serpentín, 25 cm, 1968–1972, in: Umění zastaveného času. Česká výtvarná scéna 1969–1985, ČMVU 1996, s. 66, vyobr.s. 82

**Dvojjednost II**, mramor, v.55 cm, 1987–88, Petrová, E., Sochař Jiří Seifert, *Výtvarné umění* 2002/č. 1–3, s. 44–46

**Sloupek pro Hanu**, mramor 1992, Petrová, E., Sochař Jiří Seifert, *Výtvarné umění* 2002/č. 1–3, s. 44–46

**Vlna a proměna**, pískovec, 1968, Petrová, E., Sochař Jiří Seifert, *Výtvarné umění* 2002/č. 1–3, s. 44–46

**Stín**, slivenecký mramor, v.188 cm, Petrová, E., Sochař Jiří Seifert, *Výtvarné umění* 2002/č. 1–3, s. 44–46

## 12. Další použitá literatura

---

Ajvaz Michal, Havel Ivan M., Mitášová Monika, *Prostor a jeho člověk, Vesmír*, Praha 2004

Aleš Veselý (kat. výst.), GVV Litoměřice, Litoměřice 1998 (texty Josef Hlaváček, Tom Lowenstein, Mahulena Nešlehová, Ivona Raimanová, Pierre Restany, František Šmejkal, Aleš Veselý)

Axman Miloš, Dlouhý Miloslav, Kotalík Jiří, *Almanach Akademie výtvarných umění v Praze (ke 180. výročí založení)*, AVU v Praze, Praha 1979

Barevná socha (kat. výst.), GVV Litoměřice, Litoměřice 2001 (text Eva Petrová)

Bauch Jan, *Barvy století*, Praha 1963

Bedřich Stefan, *Výběr z díla*, (kat. výst.), NG v Praze, Praha 1980

Bergson, Henry, *Čas a svoboda*, Praha 1947

Bohuslav Reynek (1892–1971) (kat. výst.), GVV Litoměřice, Litoměřice 1996 (texty Ludvík Kundera a Jiří Šerých)

Boštík, Václav (kat. výst.), Galerie Aspekt, Brno 1998

Boštík, Václav, Karlovy Vary, Galerie umění 1995

Burian Jan, *Zánik antiky*, Praha 1972

Cannon –Brookes, P. (ve spolupráci s Jiřím Kotalíkem, Petrem Hartmannem a Václavem Procházkou), *Czech Sculpture 1800–1938*, National Museum of Wales, Cardiff 1983

Cassirer, Ernst, *Un essay on Man*, Yale 1944

Cílek Václav, *Makom : kniha míst*, Praha 2004

Cílek Václav, *Vstoupit do krajiny: o přírodě a paměti středních Čech*, Praha 2004

Císařovský J, Otto Gutfreund, Praha 1962

Čapek Josef, *Umění přírodních národů*, Praha 1957

Černý Václav, *Osobnost tvorba a boj*, Praha 1947

České umění 1900–1990, (katalog ze sbírek GHMP, Dům u Zlatého Prstenu), Praha 1998

České umění 1939–1999, Programy a impulsy (sborník zympozia), Vědecko-výzkumné pracoviště AVU v Praze, Praha 2000

Damaz, P., Art in European Architecture. Synthese des Arts, New York 1959

Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/2), Academia, Praha 1998

Dějiny českého výtvarného umění 1938/1958 (V), Academia, Praha 2006

Dvořák Max, Umění jako projev ducha, Praha 1936

Einstein, A., Jak vidím svět, Praha 1966

Eric Grate – sochařské dílo, Endre Nemes – nové obrazy, (kat. výst.), NG v Praze, Praha 1971 (text Jiří Mašín)

Eva Kmentová (kat. výst.), Dům umění města Brna, Brno 1983 (text Jiří Valoch)

Eva Kmentová (kat. výst.), GVU Litoměřice, Litoměřice 2003 (text Marie Klimešová)

Eva Kmentová In memoriam, Jazzová sekce, Praha 1982

Expo 58 v číslech a faktech : Doklady a dokumentace o úspěších zemí tábora míru na Světové výstavě v Bruselu, Praha 1959

Focillon Henry, Život tvarů, Praha 1936

Francastel Pierre, Figura a místo, Praha 1984

Francastel Pierre, Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique, Lyon 1952

Geometrie v současném výtvarném umění, (kat. výst.), SZK Benar Litvínov, 1988 (text Jiří Valoch)

Hájková L., Texty Karla Hubáčka a Miroslava Masáka z počátků skupiny SIAL, Umění XLVII, 1999, č. 1–2, s. 116–118.

Hammacher A.M., The Evolution of modern Sculpture, Tradition and Inovation, Thames and Hudson, London 1969

Havránek Vít (ed.), Akce, slovo, pohyb, prostor (kat. výst.), GHMP, Praha 1999

Hiroshi Ohnari, Vítr a fata morgána (kat. výst.), NG v Praze (texty Hiroshi Ohnari, Filip Suchomel), Praha 1999

Hlaváček Josef, Konstruktivní tendence šedesátých let, GVU Litoměřice, Litoměřice 1991

Hlaváček Ludvík, Architektura a svět, samizdat, Praha 1981

Chalupecký Jindřich, Duchampovské meditace, Praha 1978

Chalupecký Jindřich, Na hranicích umění, Praha 1990

Chalupecký Jindřich, Nové umění v Čechách, Praha 1994

Chalupecký Jindřich, Smysl moderního umění, Praha 1944

Jan Koblasa (kat. výst.), GVU Litoměřice, Litoměřice 1991 (texty Petr Wittlich a Jan Koblasa)

Jan Koblasa, Arbaiten auf Papier (kat. výst.), Museum Bochum, Bochum 1993

Jan Koblasa, Sochy/Skulpturen (kat. výst.), Praha –Hamburg 1991 (text Jiří Gruša)

Jan Koblasa, Záznamy z let padesátých a šedesátých, Brno 2002

Janata Marek, Zbourat nebo chránit, Svět bydlení, 6.6.2006., internetový odkaz: [www.svet-bydleni.cz](http://www.svet-bydleni.cz)

Janoušková Věra, Já to dělám takhle, Torst, Praha 2001

Jilemnický, A., Kámen jako událost, Praha 1984

Judlová Marie, Obraz a objekt (kat. výst.), v Muzeu husitského revolučního hnutí v Táboře, Tábor, 1984

Karl Prantl, Plastiken, katalog výstavy, text Peter Weiermair, Galerie in Taxispalais, Innsbruck 1970

Karl Prantl, Steine 1964–1976, Erker, St.Gallen 1976

Kesner Ladislav, Vizuální teorie, Praha 1997

Kotalík Jiří, K diskusi o tzv.imaginativním umění, Umění, XIII/1965, s. 434–439

Kubler Georg, The Shape of Time, Remarks on the History of Thinks, New Haven and London 1962

La Biennale di Venetia. Le Espositioni Internazionali d'Arte 1895–1995, Electa, 1996

La medaille tchécoslovaque a la monnaie de Paris (kat. výst.), Hotel de la Monnaie, Paris 1974

Ladislav Vidman, Psáno do kamene, Akademia, Praha 1975

Marie Judlová (ed.), Ohniska znovuzrození. České umění 1956–1963 (kat. výst.), GHMP, ÚDU AVČR, Praha 1994

Masaryková Anna, České sochařství 19. a 20. století, Národní Galerie V., Praha 1963

Mašín Jiří, Honty Tibor, Jan Štursa, Odeon, Praha 1981

Mašín Jiří, Současné československé sochařství, Výtvarné umění VI/1956, č. 1, s. 2

Miloslav Chlupáč (kat. výst.), GVU Litoměřice, Litoměřice 1995 (texty Eva Petrová, Petr Rezek, Jiří Šetlík, Zdeněk Palcr a Miloslav Chlupáč)

Myšlenky moderních sochařů, Praha 1971

Nebeský Václav, L'Art moderne Tchécoslovaque, Paříž 1937

Nešlehová Mahulena (ed.), Český informel (kat. výst.), GHMP, Praha 1991

Nešlehová Mahulena, Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let, Praha 1997

Nová citlivost (kat. výst.), GVU Litoměřice, Litoměřice 1994 (texty Josef Hlaváček, Jiří Padrta, Jiří Valoch, Vlasta Čiháková-Noshiro)

Nová citlivost (sborník) GVU Litoměřice, Litoměřice 1994 (texty Jiří Valoch, Zdeněk Beran, Jan Koblasa, Stanislav Kolíbal, Jan Kotík, Eva Petrová, Pavel Nešleha, Arsén Pohribný, Zdeněk Sýkora, Jiří Šetlík, Ludmila Vachtová, Jaromír Zemina, Jan Burda, Josef Hlaváček, Jiří Padrta)

Od Rodina po Moora, Slovník západoeurópskeho sochárstva 20. storočia, Bratislava 1973

Opojná plasticita a ztělesnění duchovního světa. Figura v českém sochařství 20. století (kat. výst.), Praha 2005

Otto Gutfreund– práce z let 1908–1927 (kat. výst.), GVU Litoměřice, Litoměřice 1995 (texty Jaromír Zemina)

Patočka Jan, Péče o duši. Soubor statí a přednášek o postavení člověka ve světě a v dějinách. Stati z let 1970–1977, nevydané texty a přednášky ze sedmdesátých let. Praha 1999

Petrová Eva, Trasa (kat. výst.), GVU Litoměřice 1994



- Petrová Eva, Nová figurace (kat. výst.), GVU Litoměřice, Litoměřice 1993
- Pieber, G., Der Künstler Karl Prantl, Wien 1989
- Platón, Faidros, Čes. spis. , přel. F.Novotný, Praha 1958
- Platón, Ústava, kniha X, přel. R.Hošek, Praha 1993
- Platón, Symposion, přel. F.Novotný, Praha 1947
- Read Herbert, Henry Moor, London 1965
- Santar J., EXPO 58 : světová výstava v Bruselu, SNKLU, Praha 1961
- Seifertová Hana, Georg Flegel, Praha 1991
- Seifertová Hana, Ševčík Anja K., S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690–1750, Praha 1997
- Schapiro Meyer, Modern Art, 19th and 20th Centuries, New York 1978
- Schapiro Meyer, Style, in: Alfred Louis Kroeber (ed.), Anthropology Today, Chicago 1953
- Schapiro Meyer, Words and Pictures, Hague 1973
- Slovník antické kultury, Praha 1974
- Srp Karel, Eva Kmentová – kresby a plastiky, Jazzová sekce, Praha 1980
- Srp Karel, Otisky Evy Kmentové, Výtvarné umění 1990, č. 3, s. 46
- Suchomel Filip, Několik poznámek z návštěvy japonského kamenosochařského ateliéru, Revue Kámen, internetový odkaz /20.8.2006/: [www.revuekamen.cz/kaze.htm](http://www.revuekamen.cz/kaze.htm)
- Svobodová Markéta, Lázně, plovárny a bazény v české architektuře 19. a 20. století, Stavba, 2004/2, s. 34–41.
- Šetlík Jiří, Ateliér velké prostoty (u profesora Bedřicha Stefana), Pražské Ateliéry, Praha 1961
- Šetlík Jiří, Cesty po ateliérech 1976–1986, Torst, Praha 1996
- Šetlík Jiří, Erben Václav (ed.), Otto Gutfreund (kat. výst), NG Veletržní palác, Praha 1995
- Šetlík Jiří, Snaha o syntézu, Výtvarná práce 1964,13, č. 6, s. 6
- Ševčík Jiří, Morganová Pavlína, Dušková Dagmar, České umění 1938–1989, Academia, Praha 2001

Šimotová Adriena, Hlava k listování, Gema Art/OSVU, Praha 1997

Teige Karel, Svět stavby a básně, Praha 1966

Tomeš J., Jan Lauda, Praha 1952

Václav Boštík (kat. výst.), GVU Litoměřice, Litoměřice 1999 (texty Jaromír Zemina)

Vachtová Ludmila, Karl Prantl, Ulysses, Wien 1979

Valerián Karoušek (kat. výst.), GVU Litoměřice, Litoměřice 1992 (text: Eva Petrová)

Věra Janoušková – Alois Vitík (kat. výst.), Karlovy Vary : [Oblastní] galerie umění, 1968. (texty M. Racek)

Vladimír Komárek (kat. výst.), OG v Liberci, Liberec 1983

Vladimír Komárek, Obrazy a grafika (kat. výst.), SGVU Litoměřice, Litoměřice 1986 (text Jiří Dolejš)

Wittlich Petr, České sochařství ve XX.století, Praha 1978

Wittlich Petr, Prostor v moderním sochařství, Výtvarná práce XII/1964, s. 13

Wittlich Petr, Sochařka Hana Wichterlová, Výtvarné umění XIV/1964, s 405.

Zbyněk Sekal, Práce za posledních pětapadesát let (kat. výst.), GHMP, Praha 1997 (text Marie Judlová)

Zdena Fibichová, Plastiky, kresby (kat. výst.), Muzeum podkrkonoší, Trutnov 1986

Zdena Fibichová, Sochařské práce z let 1966–1970 Moravská galerie v Brně, Brno 1970

Zdeněk Palcr (sborník), GVU Litoměřice, Litoměřice 1999 (texty Karel Srp, Zdeněk Palcr, Petr Rezek, Vladimíra Koubová-Eidernová, Jaromír Zemina, Jiří Šetlík, Miloslav Chlupáč, Stanislav Kolíbal, Eva Petrová, korespondence s Olbramem Zoubkem, Vladimírem Janouškem, Jindřichem Chalupeckým, Věrou Janouškovou, Annou Svobodovou, Ivo Janouškem, Jiřím Valochem, Jiřím Zemánkem a Marií Rychlíkovou)

Zdeněk Palcr, (kat. výst.), GVU Litoměřice, Litoměřice 1997 (texty Miloslav Chlupáč)

Zemina Jaromír, Jiří John, Poslední obrazy (kat. výst.), GVU v Roudnici nad Labem, Roudnice nad Labem 1974

Zemina Jaromír, Jiří John. Deset úvah o umění, přírodě, o životě a umírání, Odeon, Praha 1988

Zemina Jaromír, Krajina – světlo – prostor, Art studio Kovalam, Praha 1994

Zemina, Jaromír, Václav Boštík (kat. výst.), Roudnice nad Labem Galerie Benedikta Rejta. Louny, Louny 1993

## 13. Přílohy: Vlastní publikované texty Jiřího Seiferta o sobě a o své práci

---

### 13.1. Jiří Seifert, O břidlici

Mám rád břidlici. Pochází z mého kraje. Lom leží v ohybu silnice, v údolí nad Železným Brodem. Je nápadný prašně matným, stříbřitě šedým zabarvením horniny za suchého počasí – v dešti se rozměrné plotny lesknou a lom dostává intenzivní, šedozelený tón. Břidlice se tu těží pro průmyslové zpracování. Je to kámen nesochařský, vrstevnatý, protkaný kyzy nestejně tvrdostí, štípe se a láme. Umí nečekaně zradit. Při méně citlivém zacházení se rozpadne uprostřed napůl hotové práce. Snad právě tato vlastnost mně na něm vzrušuje. Klade odpor, ale vrtkavěji než mramor, vápenec nebo pískovec. Vyžaduje obezřetnost a velmi pomalé zpracování.

Hrubý kámen získávám ve větších či menších plotnách. Je třeba jim vtisknout základní formu – vyřezat ji z desky. Volím nejraději kruh, pravidelný tvar pevného řádu. Znamená pro mne celek, ale také nekonečno. Vymezuje pole pro sochařskou práci – pole, které mohu chápat v jeho centrální uzavřenosti, mohu však k němu přistoupit také jako k neukončenému, neuzavřenému terénu, který celek zastupuje. Tloušťka plotny, soudržnost vrstev, zabarvení kamene, přítomnost jiných příměsí jsou závažné danosti. V dialogu s nimi se rozhoduji o budoucí podobě reliéfu.

Seznamování s břidlicí je pro mne dlouhodobý, stále trvající proces. Zpočátku se zdálo, že se s ní nedá mnoho pořídit. Teprve vytrvalá práce s tímto tvrdošíjným materiálem mi postupně odhalovala jeho možnosti, dovolila mi pochopit, jak vyjít vstříc jeho kvalitám, jak je podpořit, jak si je zdolat. Nejsem s tím však hotov. Před lety jsem se pokusil o volnou sochu – hrubě vyřezané zvíře odpovídalo svým výrazem charakteru kamene, tak jak jsem jej tehdy poznal (Zvíře, d. 70 cm, 1963; také Domácí skřítek, v. 35 cm, 1962). Později jsem zjistil, že sochařské možnosti břidlice spočívají spíše v nízkém reliéfu, který odpovídá postupu nástroje v mělkém terénu plochy kamene. Zmnožení malých obdélníkových desek přiznávalo vztah mezi jednotlivými komposicemi v ploše (Diptychy, Triptychy, 1966), výjimečně v prostoru: Chrámek (1968) nahrazoval nedostatek trojrozměrnosti kamene prostorovým řešením. Kruhová komposice mi už tehdy vyhovovala nejlépe. I když jsem trval především na skulptivní povaze břidličných reliéfů, nepopíral jsem spojitost svých prací s charakterem medaile. Komposici jsem od začátku koncipoval oboustranně.

V tématu jsem neodmítal vztah ke konkrétní události, jež má být zachována pro budoucí pamět. Ostatně břidlice, která odedávna sloužila také jako psací tabulka, se nevzpírala požadavku psaného slova. Text – původně vyvolaný příležitostnou potřebou, posléze vědomě zvolený – se stal na dlouhou dobu vlastním impulsem mé práce v tomto materiálu (např. biblická Přísloví,

Hafasova a Holanova poesie, všední věty nebo jen slova). Charakter textu se vždy vztahoval k reliefu v rovině emotivního vyjádření.

Břidlice ovšem také reflektuje mou ostatní sochařskou tvorbu. Od obecných abstraktních forem směřovala moje cesta ke konkrétnímu. Na začátku 70. let vznikala serie břidličných reliefů se zobrazením textilií, ubrusů a ručníků. Měkkost záhybů popírala tvrdost kamene. Když tendence k věčnosti zesílila a našla své téma konkrétního objektu (stoly, s ubrusy, balíky v mramoru a ve dřevě), vznikaly i v břidlici dopisní obálky, balíčky, valcha, sešněrovaná nebo ovázaná medaile. Dráždila mne tu možnost záměny materiálu – např. papíru za kámen, aniž se charakter kamene popřel.

Už tehdy mi byla práce s břidlicí nezbytím, denní potřebou. Ani dnes se nevyhýbám fixování osobních událostí v břidlici v podobě pamětní medaile – jsou pro mne záznamem, že k událostem došlo (Liberec-Loos, narozeniny apod.). Tato tendence dokonce v poslední době sílí, její smysl se však proměňuje. Břidlice se stala mým deníkem. Práce na ni je pro mne záznamem o plynutí času s událostmi i bez nich, s proměnami i neměnností všedního denního rytmu. Kámen se mi nabízí v mnohotvárnosti masivních nebo tenkých výřezů, homogenností nebo naopak různorodou strukturou, poznamenanou kresbou nerostů. Jeho jedinečnost mne nutí vyrovnat se s těmito determinantami vždy znovu u každé medaile. Vnější zkušenost mne vybízí zaznamenat tu obě polohy, uchopitelné smysly – vizuální i haptickou. K viděnému patří např. vlnění, vody, stopy v písku; k hmatovému doteky prstů, jejich pohyb v měkkém materiálu. Kámen je zcela jiné, opačné povahy, alarmuje moji vnitřní zkušenost s ním samotným. Ambivalence podnětů z vnějšku i těch, které poskytuje kámen mne přitahuje se vši intenzitou. Je pro mne stálou výzvou. Chci-li být upřímný, je pro mne také nepostradatelným útočištěm.

[duben 1986]

### 13.2. Jiří Seifert, O sobě

Proč jsem udělal SLOUP? Impulsy byly dva. Jeden je pro mne stálá výzva, trest za ohlédnutí – zvědavost – neposlušnost – Lotova žena. Druhý byl zcela konkrétní, moje dcera a její muž mi dali k narozeninám dárek – blok sliveneckého mramoru. Proporce před vylomením jsem si ujasnil na kresbách a pak už bylo jenom to, čemu říkám dialog s kamenem. Trvalo mi to poněkud dlouho. S přestávkami celý rok

KUKS? Ten mne zasáhl později. Ale také mne oslovuje stále, i teď. Dokonce jsem si utvořil obranný argument, proč bych býval nemohl emigrovat. Protože bych jej nemohl navštěvovat, nemohl bych se tam vracet a prohlížet si sochy i s jejich nemocemi času, které mne tolik trápí.

Na podzim 1969 jsem se vrátil ze svého nejdůležitějšího uměleckého zážitku, ze symposia evropských sochařů v St. Margarethen v Rakousku. Setkání s tímto pojetím sochařského poslání a zejména s osobností sochaře Karla Prantla mi pomohlo postavit si pevný kus země, který si nesu v sobě a ten je mou jistotou, silou i slabostí. jedno však vím jistě. Odchody jsou buď vynucené, nebo dobrovolné, ale jsou tady a jsou také součástí života. U vynucených si člověk víc uvědomuje, co se mohlo stát a nestalo, u druhých je zase nebezpečí, že to není odchod, ale útěk. Ale snad to nebude neskromné, když připomenu, co jsme ještě v létě 1969 udělali spolu s městem Libercem a jeho starostou Jiřím Moulisem. Je to výstava „Socha a město“. Tento čin si s odstupem času uvědomuji stále více jako velmi silný, dokonce i po dvacetipěti letech jako živý a schopný dalšího vývoje.

Vycházím při své práci z přírody a z toho, co jsem prožil. Bydlím v Krajině, kde je mramor a vápenec podkladem kopců a kde si Berounka vyryla svou cestu. Ale dřevo jsem neopustil, jenom teď necítím potřebu tyto věci vystavovat. A ještě něco mě stále více přitahuje k tvrdým materiálům. Je to jejich odpor k rychlému výsledku. Tvrdý materiál mě nutí k pomalejšímu a uvážlivějšímu procesu práce, vnucuje mi jinou dimenzi času při přímém opracování. Intenzívně cítím, že kámen je nyní pro mě nejpřirozenějším materiálem k sochařskému rozhovoru.

Jsem přesvědčen, že mezním se nám zdá to, co prožíváme tam někde je to divné setkání s několikerým pojetím času. Jestliže platí, že tvorba je cesta, v což pevně věřím, tak i to, nač teď hledíme jako

mezní, mezním postupně přestává být. Důležitějším se mi zdají otázky po smyslu věcí, duchovní potřebě, hledání místa, kde se nacházím. Tedy po tom, co se nám skrývá, co za tím jen tušíme. Teprve když si položíme správné otázky, máme naději najít správné odpovědi. Sam proto věřím, že dobrá socha, tak jak jí rozumím já, dává tomu, kdo ji opravdu vidí, prostor k zastavení, k tomu, aby si uvědomil své možnosti, slabostí, radosti. Sochař si jen musí uvědomit na co stačí a kam napřít síly. Víím ještě jedno: je zapotřebí pokory a svobody, aby byl vůbec prostor pro tvorbu. Teprve čas ukáže, co zůstane.

Pískovec je pro mne kámen, který naučil italské a jiné sochaře, když přišli do Čech v barokní době za prací, splynout s touto novou zemí. Ie totiž neefektní, ale o to více se s ním musí hovořit a nenutit mu formu. Pokud to nerespektujeme, zradí nás. Nemá rád to, co je vlastní mramoru. Tohle právě plně pochopil M. B. Braun a sblížil se s pískovcem tak, že je dodnes nepřekonan. Opuka byl kámen mimořádně důležitý pro rané sochařství v Čechách. Jsou zachovány keltské skulptury a také v době raného středověku byla opuka nejčastěji používaným materiálem. Nemůže zůstat volně v přírodě, je svázána se stavbou a musí být ukryta před účinky mrazu a deště. Mám ten kámen velmi rád. Pomohl mi udělat řadu soch. Břidlice je Kámen veskrze nesochařský, a proto také nezvyklý. Platí to zvláště o železnobrodské břidlici, která se používala jako krytina, ale dělaly se z ní také formičky na lití cínu. Pro mne je břidlice kámen, který mě stále vyzývá ke spolupráci. Co říci o mramoru? Stal se pro mne nejpoužívanějším materiálem. Žiji v krajině mramorových lomů a to je pro mne veliká vazba. Mnohé z nich, jako třeba červený slivenecký mramor, se proslavily svou krásou už v baroku, ale ten pomalu končí. Mramor mi dovoluje myslet přesněji. Snažím se přijmout výzvu, kterou mi předkládá, podrobit ji „rozhovoru“ mezi mnou a kamenem. Jestli něčemu přikládám váhu při komunikaci s mými kameny, pak je to „dívání hmatem“. Dotýkáním se dívák přímo a bez oklik dozví to, co si myslím já a co spolu se mnou říká kámen. Sám pracuji podobně, hmat mi říká, kde je třeba ještě něco vyjádřit přesněji a kde opravit to, co oko již nemůže vidět.

[1990]

## 13.3. Tvorba jako trialog

## Rozhovor Čestmíra Langa s Jiřím Seifertem, 1992

**Č.L. Vzpomínáte si na to, kde jsou kořeny vašeho vztahu ke kameni?**

J.S. Můj vztah ke kameni je docela jistě láskou, ale láskou zcela zvláštního druhu. Nemohu a ani nechci ji popisovat slovy. Mohu jen říci, že vznikala pomalu, nenápadně, ale o to intenzivněji žije. Asi poprvé jsem si uvědomil, co umí kámen, když mně otec ukázal, jak házet žabky po hladině. Později jsem se s kamenem důvěrně sblížil při lezení v pískovcových skalách v okolí Turnova. Tato zkušenost, získaná tělesným stykem, je asi pro mne nejdůležitější. Teprve potom přicházelo poznávání kamene jako sochařského materiálu.

**Č.L. Počátkem šedesátých let jste pracoval s pískovcem. Hrály při volbě tohoto materiálu roli osobní záliby nebo sochařské vzory?**

J.S. Tehdy mne nejvíce vzrušoval Matyáš Braun a jeho Betlém a Kuks. Tam jsem prožíval nejsilnější setkání se „sochou“. Jenom jsem nevěděl, co si s tím vším mám počít. Jak si srovnat ten veliký Braunův vklad Čechám, jak s ním naložit. Nebyl jsem v tom sám. Potýkali se s tím mnozí, zejména žáci Josefa Wagnera, který spřízněnost s Podkrkonoším, s Hořicemi a jeho okolím, ve svých žácích pěstoval.

**Č.L. Kdy jste se poprvé setkal s dílem Brancussiho a Arpa?**

J.S. Věci Brancussiho a Arpa jsem dobře znal z reprodukcí už v padesátých letech. Originály jsme tehdy samozřejmě neměli možnost vidět. A tak třeba setkání s Arpovým Pastýřem mraků jsem prožil až při cestě do Holandska v roce 1963. Bylo to pro mne zjevení. Brancussiho jsem hluboce pochopil až počátkem sedmdesátých let. Tehdy jsem se dostal do Ttrgu-Jiu v Rumunsku.

**Č.L. Arpův naturel je zcela odlišný od Brancussiho. Za oblou ladností jeho torz tušíme nejen hravost, ale i určitou provokaci. Máám dojem, že tato poloha vám byla v určitých obdobích blízká...**

J.S. Pokud v mých věcech nacházíte blízkost Arpova způsobu odlehčení od vážnosti, tak je to pro mne zadostiučinění. Z mé strany nejde o vědomé navazování na Arpův příklad, ale o touhu ukázat, že výchozím bodem pro moje sochy jsou zcela člověčí situace. Tak jsem třeba udělal Bílý ubrus. Pro mne je bílý ubrus „zosobněním neděle“, protože v neděli ho maminka ráno prostřela a tak začala svátečnost. Když jsem se pokusil udělat tento pocit do mramoru, opracoval jsem ho tak, že oko uvěří, že vidí ubrus. Ale látka ubrusu se nikdy nemůže chovat tak, jak jsem ji zformoval. A tam někde je ten pokus o to, udělat sochu, a ne studii ubrusu. Tolik na vysvětlenou k tomu, jak cítím ono odlehčení.



**Č.L. Jak jste prožíval konec šedesátých let?**

J.S. Rok 1969 byl rokem národního neštěstí. Pro mne to byl paradoxně nejšťastnější sochařský rok: po dramatickém instalování výstavy Socha a město v Liberci jsem se ještě před uzavřením hranic stačil dostat na sochařské sympozium do St. Margarethen v Burgenlandu v Rakousku. Tam se mi stalo to, co se nemusí stát také za celý život – spadla mi slupka z očí a já se naučil hovořit s kamenem, poznal jsem význam silného místa a pochopil, že socha může působit totálně, je-li s takovým místem spojena. Ono to není náhodou, že se první sochařská sympozia konala právě v St. Margarethen, v místě, které je poznamenáno dějinami (je to prastaré kultovní místo, v sousedním Lomu se těžil kámen pro římské město Vindobona i pro chrám sv. Štěpána ve Vídni). Kopec, na netuž jsou dnes sochy rozmístěny, dosud působí velmi sugestivně tím, jak ovládá okolní krajinu. Osobnost a duchovní síla Karla Prantla podnítila vznik sympozií a vtiskla jim také uměleckou etiku. Na ní a na vzájemném porozumění a toleranci sochařů při práci zakládá Prantl smysl sympozií. Nejde o sochařské soutěžení, i když přítomnost ostatních povzbuzuje. Když jsem přijel, Prantl mi řekl: „Není důležité, jakou sochu tu uděláš, ale že tu jsi.“ Bylo to osvobozující, ale zároveň to zavazovalo k odpovědnosti, která žádala víc než pouhá ctižádost. Zkušenost ze sympozia je asi nesdělitelná, jeho smysl však pochopí ti, kteří dovedou se sochou rozmlouvat, a ne se jenom dívat. A zvonice? To je z mé strany pokus vzdát hold sebeoběti. Proto zvon zvoní, když vane vítr. Proto je kámen myšlen jako architektura v krajině, proto je zároveň tělesný, proto je v něm zaznamenán kříž, viditelný jen v poledním slunci.

**Č.L. Z vaší práce se dá vytušit určitá zdrženlivost. Mám dojem, že ve vztahu k materiálu nechcete za každou cenu dominovat.**

J.S. Považuji svou práci za určitý druh soužití. Žiji se ženou a dcerou, ale nikdy jsem neměl touhu je ovládat. Tím, že ke kameni přistupuji podobným způsobem, otvírám mu – ve spolupráci s ním – jiný život, než by třeba prožil. Čím více bych materiál nutil k tomu, aby mne poslouchal, tím více bych se mu vzdaloval. Nutil bych ho konat sice to, co jistě umí, ale především to, co umím já.

**Č.L. Kdy jste dospěl k této zkušenosti?**

J.S. Nevěděl jsem to, když jsem v padesátých a šedesátých letech pracoval s pískovcem. Chtěl jsem mu vnutit své emoce, místo abych se s ním domluvil o tom, co chce vlastně říci.

**Č.L. Jak tomu bylo v případě dřeva?**

J.S. Na začátku jsem myslel, že dřevo je ideální pro to, aby se z něho dělaly totemy. První dřevěné sochy vznikaly v tomto duchu. Později jsem si uvědomil, že dřevo provází člověka po celý život proto jsem udělal Nábytky. Po určité císuře, kdy jsem pracoval jen s kamenem, jsem se opět vrátil k dřevu a použil je

k pokusu, který jsem nazval Stoly a Krabice. Chtěl jsem jím zastavit čas. Dnes už vím, že to byl omyl, ale touto cestou jsem musel projít. Později jsem ve dřevě udělal Podzim. Podobně jako Lebky pro mne vystihují stav, v němž se člověk nachází v předjaří nebo na jaře, je pro mne podzim plný plodů od hub až po dýně. Nechtěl jsem opakovat to, co jsem již v kameni udělal s ubrusem a cumlem, to znamená udělat jakoby houby, aby jim oko věřilo. Šlo mi o to, udělat plody, které nikde nerostou, ale přece jsou výrazem podzimu, tak jak ho cítím. V tomto směru bylo pro mne dřevo ideální materiál, protože je vstřícné.

### ***Č.L. Jak probíhá váš dialog s kamenem?***

J.S. Mám kameny připravené ve formě hrubých bloků. Dialog začíná uprostřed pracovního procesu. Někdy se mi stalo, že jsem neměl přesnou představu o tom, co budu dělat, a kámen mi to naznačil. Tam začíná rozhovor. Intenzivní je tehdy, když kámen atakuji, skutečně atakuji, protože ho odsekávám. Později, když už mám tvar a definuji ho, musím kámen dobře poslouchat. Tam by se totiž snadno mohlo stát, že bych mu chtěl hodně vnutit – a vlastně bych mu ublížil, protože bych si nevšiml toho, co nabízí on sám. Někdy kámen nabízí jenom drobnosti, jako u barevného mramoru, kde se krystal mění v kvalitě, nebo nabízí čas k rozmyšlení.

### ***Č.L. Znamená to, že se při ubírání mění struktura mramoru?***

J.S. Naše mramory z okolí Prahy mají různý krystal a s ním se mění i zabarvení. Krystal je někdy hrubší, někdy jemnější, tam kde nedošlo ke krystalizaci, zůstal vlastní vápenec. S nimi se nesmí pospíchat. Pocit napětí mne provází po celou dobu práce. Jedná se o jakýsi zadržený chvat, který mi říká: Když neposlechněš kámen, uděláš hloupost. Vlastně kámen zmůžeš, místo abyste pracovali společně. Po určité době se z dialogy stal trialog, kde třetím partnerem bylo místo, na němž měla socha stát. S místem je to vlastně jako s kamenem. Už v baroku došlo v Čechách k něčemu ojedinělému. I ti nejslabší sochaři věděli, jaký význam má pro sochu místo. I ta nejjednodušší boží muka v Čechách vyzařují toto vědomí místa, spojení sochy s krajinou. Zkušenost, kterou tehdy sochaři božích muk v Čechách nabyli, byla skoro obecná. Toto vědomí sepětí místa a sochy mají někteří současní sochaři jako Rakušan Paszkiewicz nebo Francouz Dodeigne. V St. Paul de Venance v Provinci je řada krásných soch. Na jednom silném místě před kapličkou je Dodeigneova socha Jana Křtitele. Tahle socha organizuje to místo velmi tichým, zdrženlivým způsobem a přitom v celku – právě ve spojení s místem – působí silněji než Miróovy sochy.

### ***Č.L. Pracoval jste a pracujete s nejrozličnějšími materiály. Mohl byste o nich říci něco bližšího?***

J.S. Pískovec je pro mne kámen, který naučil italské a jiné sochaře, když přišli do Čech v barokní době za prací, splynout s touto novou zemí. Je totiž neefektní, ale o to více se s ním musí hovořit a nenutit mu formu. Pokud to

nerespektujeme, zradí nás. Nemá rád to, co je vlastní mramoru. Tohle právě plně pochopil M.B. Braun a sblížil se s pískovcem tak, že je dodnes nepřekonan. Opuka byl kámen mimořádně důležitý pro rané sochařství v Čechách. Jsou zachovány keltské skulptury a také v době raného středověku byla opuka nejčastěji používaným materiálem. Nemůže zůstat volně v přírodě, je svázána se stavbou a musí být ukryta před účinky mrazu a deště. Mám ten kámen velmi rád. Pomohl mi udělat řadu soch. Břidlice je kámen veskrze nesochařský, a proto také nezvyklý. Platí to zvlášť o železnobrodské břidlici, která se používala jako krytina, ale dělaly se z ní také formičky na lití cínu. Pro mne je břidlice kámen, který mne stále vyzývá ke spolupráci. Co říci o mramoru? Stal se pro mne nejpoužívanějším materiálem. Žiji v krajině mramorových lomů a to je pro mne veliká vazba. Mnohé z nich, jako třeba červený slivenecký mramor, se proslavily svou krásou už v baroku, ale ten pomalu končí. Mramor mi dovozuje myslet přesněji. Snažím se přijmout výzvu, kterou mi předkládá, podrobit ji „rozhovoru“ mezi mnou a kamenem.

**Č.L. *Vaše Kanelka je štíhlá socha s ženskými atributy. Je v ní jak přirozený půvab a lehkost, tak i zvláštní cudnost a zdrženlivost, plynoucí z náznaku obléčení, které může připomínat kanelování...***

J.S. Řekové používali kanelování jako prostředku, kterým pomáhali sloupům, aby se staly jistější, vznosnější. Já jsem se soustředil na to, aby se tento dekorující prvek stal prvkem obsahovým. Tedy nejen estetické působení, ale také etické vědomí. A sama Kanelka, to je přece socha, ve které jsem chtěl chválit ženskou krásu. Ne tělesnou, ale tu, pro kterou s druhým žijeme hluboce, onu neuchopitelnou jasnost, onu otázku.

**Č.L. *V osmdesátých letech jste vytvořil několik soch na téma dvojice (Dvojice 1.–111., Dvojedinost). Mohl byste blíže osvětlit pozadí jejich vzniku?***

J.S. V minulých dvou desetiletích jsme zažili zmrtvění času v naší zemi. Pro mne bylo podnětem k přemýšlení o tom, co jsem, jak vlastně potřebuji pochovat ve svém já účast já druhého blízkého. Byla to doba, kdy jsem „nahlédl“ do řeckých mýtů, kde je ono rozdvojení jako tragický prvek přesně vyjádřeno. V bibli je nalezneme v příběhu o stvoření ženy. Nakonec jsem musel tento vztah. tuto cestu projít sám se svou prací. Tak také začaly vznikat dvojice jako problém lidský.

**Č.L. *Co bylo popudem pro vaše medaile v břidlici?***

J.S. S břidlicí jsem začal pracovat někdy na přelomu roku 1964–65. Vzrušovaly mě její nesochařské vlastnosti a zároveň její krása. Nejdříve jsem s ní zacházel dost nešikovně, ale přesto vznikly některé věci, které by byly silné i dnes. Bohužel jsou většinou zničené jako Zvíře z kabinetu nebo reliéf Malí požírají velké a ještě několik dalších. V roce 1966 jsem se dostal do chebského muzea a tam jsem uviděl břidlicové formičky na lití cínových figurek. A na-

jednou se mi otevřela cesta, jak se s břídlíci neprat, ale domlouvat. Tak vznikly první medaile na téma „přísluví“. Jeden známý mi říkal, že moje medaile jsou magické. Nevím, zdali jsou magické, ale měly by mít v sobě něco z kultovních předmětů. Snažím se, aby byly srozumitelné také pro toho, kdo je třeba jen tak vezme do ruky. Aby při tom měl pocit, že drží v ruce něco jako šém, který mu sice nic neříká, ale rozbít ho nemůže.

***Č.L. S vašimi medailemi je také spojen „dotykový“ prvek. Neplatí jen pro ně, ale i pro mnohé z vašich soch. „Na pokraji „ nebo „Pro dotek“ přímo vábí k tomu, aby byly dotýkány Proč je pro vás tento druh sdělení tak důležitý?***

J.S. Jestli něčemu přikládám váhu při komunikaci s mými kameny, pak je to „dívání hmatem“. Dotýkáním se „divák“ přímo a bez oklik dozví to, co si myslím já a co spolu se mnou říká kámen. Sám pracuji podobně, hmat mi říká, kde je třeba ještě něco vyjádřit přesněji a kde opravit to, co oko už nemůže vidět.

## 14.1. Katalog sochařského díla

---

**Vysvětlivky**

Hesla v katalogu jsou řazena vzestupně podle roku vzniku a dále podle abecedy. Každé z hesel dodržuje pevnou strukturu, kdy každý řádek obsahuje vždy konkrétní informaci. Význam jednotlivých řádků je následující:

- ① pořadové číslo
- ② název
- ③ rok vzniku
- ④ materiál
- ⑤ rozměry
- ⑥ vlastník
- ⑦ poznámka
- ⑧ publikace, zdroj informace

1

**Akt**

1956

sádra

?

soukromá sbírka

soukromý zdroj

2

**Akt**

1956

tepaný plech

?

zničeno (zachováno v sádře, viz č. 1)

kat. výst. č.4. Praha 1960, k.č.68

3

**Schoulená**

1957

pískovec

?

soukromá sbírka

soukromý zdroj



4

**Bukač**

1958

rohovina

?

ztraceno

kat. výst. č.4. Praha 1960, k.č.54

5

**Jeřáb**

1958

rohovina

?

ztraceno

kat. výst. č.4. Praha 1960, k.č.50

6

**Mořský orel**

1958

rohovina

v. 11,5 cm

soukromá sbírka



kat. výst. č.4. Praha 1960, k.č.51, foto J.H.



7

**Plameňák**

1958

rohovina

?

ztraceno

kat. výst. č.4. Praha 1960, k.č.53



8

**Řečník**

1958

sádra?

?

zničeno

soukromý zdroj

9

**Barbora**

1959

kolorovaná sádra

?

zničeno

kat. výst. č.4. Praha 1960, k.č.63



10

**Cellista**

1959

kolorovaná sádra

?

zničeno

SK, Skupina 7 v Liberci, Výtvarná práce IX, 1961/č.3, s.9, k výst. v list. — pros.1960  
v Severočeském muzeu

11

**Husička**

1959

rohovina

v.14 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.4. Praha 1960, k.č.70, foto J.H.

12

**Jeřáb**

1959

včelí vosk

?

ztraceno

kat. výst. č.4. Praha 1960, č.k.55



13

**Kočka**

1959

rakouský vápenec

v. 30 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.4. Praha 1960, č.k.61 foto J.H.



14

**Kotě**

1959

patinovaná sádra

v. 25 cm, š. 28 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.4. Praha 1960, č.k.60 foto J.H.



15

**Marabu**

1959

včelí vosk

v. 24 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.4. Praha 1960, č.k.58, foto J.H.



16

**Marabu**

1959

bronz

?

ztraceno

kat. výst. č.4. Praha 1960, č.k.59 (+ vyobr.)



17

**Racek**

1959

kolorovaná sádra

?

zničeno

kat. výst. č.4. Praha 1960, č.k.67



18

**Skizza k fontáně**

1959

včelí vosk

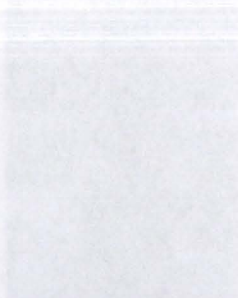
?

pro Liberecké výstavní trhy

zničeno

kat. výst. č.4. Praha 1960, č.k.56





**19**  
**Studie ptáka**

1959

včelí vosk

?

zničeno

kat. výst. č.4. Praha 1960, č.k.57



**20**

**Volavka**

1959

rohovina

v.13 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.4. Praha 1960, č.k.52 foto J.H.



**21**

**Dvojice**

60.léta

bílý mramor

v.25 cm, š. 15 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj



**22**

**Dvojice**

60.léta

dřevo

š.35 cm (podstavec)

a) v.34 cm

b) v.35 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj



**23**

**Figurky na stole**

60.léta

dřevo

cca 12 ks

soukromá sbírka

soukromý zdroj



**24**

**Hlava**

60.léta

pískovec

v. 145 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj



**25  
Hlava (Zopyros) I**

60. léta

pískovec

v. 29 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj



**26**

**Hlava**

60. léta

dřevo

v. 70 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj



**27**

**Hlava (Zopyros) II**

60. – 70. léta

bílý mramor

v. 25,5 cm

NG v Praze, P-5351

NG



**28**

**Kámen**

60. léta

pískovec

d. 47 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj



**29**

**Oblak**

60. léta

mramor

v. 102 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj



**30**

**Perforovaný kámen**

60. léta

pískovec

?

soukromá sbírka

soukromý zdroj





**31**  
**Reliéf**  
60. léta  
pískovec  
v. 50 cm, d. 63 cm  
soukromá sbírka

soukromý zdroj



**32**  
**Slunce**  
60. léta  
pískovec  
v. 59 cm  
soukromá sbírka

soukromý zdroj



**33**  
**Socha**  
60. léta  
pískovec  
v. 35 cm  
soukromá sbírka

soukromý zdroj



**34**  
**Váza**  
60. léta  
pískovec  
v. 120 cm  
soukromá sbírka

soukromý zdroj



**35**  
**Váza II**  
60. léta  
pískovec  
v. 77 cm  
soukromá sbírka

soukromý zdroj



**36**  
**Vlnka**  
60. léta  
bílý mramor  
v. 15 cm, š. 25 cm  
soukromá sbírka

soukromý zdroj



**37**

**Lída**

1960

kolorovaná sádra

?

zničeno

kat. výst. č.4. Praha 1960, č.k.64

**38**

**Ležící**

1960

mramor

v. 39,5 cm

OG v Liberci, P - 146

OG v Liberci



**39**

**Milenci**

1960

kolorovaná sádra

?

zničeno

kat. výst. č.4. Praha 1960, č.k.65



**40**

**Model k fontáně**

1960

sádra

?

skutečná velikost

pro Liberecké výstavní trhy

zničeno

kat. výst. č.4. Praha 1960, č.k.69

**41**

**Spící kočka**

1960

kolorovaná sádra

?

zničeno

kat. výst. č.4. Praha 1960, č.k.62



**42**

**Vyhraný zápas**

1960

kolorovaná sádra

?

zničeno

kat. výst. č.4. Praha 1960, č.k.66 (+ vyobr.)



**43****Plačky**

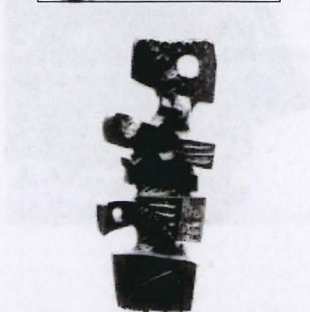
1961

dřevo

sousoší, 4 ks, v.cca 33 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.37. Praha 1971

**44****Figura**

1962

dřevo

?

zničeno

soukromý zdroj

**45****Kentaur**

1962

pískovec

19 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.6;  
kat. výst. č.37. Praha 1971, foto J.H.**46****Mojžíš**

1962

dřevo

120 cm

zničeno

kat. výst. č.37. Praha 1971

**47****Mořský kámen**

1962

pískovec

40 cm

ztraceno

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.7

**48****Nebezpečí**

1962

břidlice

Délka 77 cm

ztraceno

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.3



49

**Plivník**

1962

břidlice

47 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k. 2, foto J.H.



50

**Příslovi**

1962

břidlice

Délka 55 cm

ztraceno

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.4



51

**Relikviář (Ruka)**

1962

pískovec

?

soukromá sbírka

soukromý zdroj



52

**Viridiana**

1962

pískovec

v. 47 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.5



53

**Zvíře v kabinetu**

1962

břidlice

45 cm

zničeno

Výtvarné umění 1964, s.37



54

**Ležící**

před 1963

mramor

v=39,5 cm

OG v Liberci, P - 146





55

**Brána**

1963

pískovec

v. 19 cm, d. 53 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.9; kat. výst. č.37. Praha 1971



56

**Jeptiška**

1963

buk

v. 47cm, š.32 cm; hlava: d. 18 cm

NG v Praze, P-5347

NG; kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.26



57

**Vnitřní sloup**

1963

jasan

100 cm

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.8 (+ vyobr.)



58

**Zlom**

1963

pískovec

v.33 cm, š. 35 cm, d.32 cm

NG v Praze, P-5171

NG



59

**Dětský sen**

1964

mramor

25 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.12

60

**Hlava I.**

1964

buk

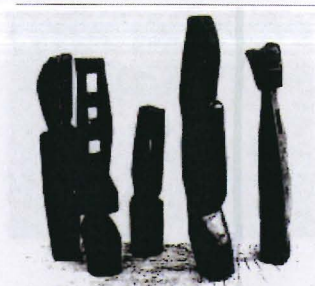
63 cm

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k:16



**61**  
**Figurální skupina**  
1964  
dřevo  
5 ks

zničeno  
soukromý zdroj



**62**  
**Letící postava**  
1964  
dřevo, kov  
?

zničeno  
soukromý zdroj



**63**  
**Něha**  
1964  
mramor  
24 cm  
soukromá sbírka

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.10 (+ vyobr.)



**64**  
**Pocit**  
1964  
mramor  
26 cm  
soukromá sbírka

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.11 (+ vyobr.);  
kat. výst. č.37. Praha 1971



**65**  
**Proměna**  
1964  
pískovec  
86 cm  
soukromá sbírka

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.14



**66**  
**Vlna**  
1964  
pískovec  
v. 50 cm, d. 55 cm  
soukromá sbírka

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.15; kat. výst. č.37. Praha 1971





67

**Vlna I.**

1964

pískovec

84 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.13



68

**Morový sloup**

1964-5

pískovec

?

?

soukromý zdroj



69

**Polštář**

pol. 60.let

mramor?

v.49,5 cm; š.41 cm

MU Olomouc, P-360

MU Olomouc



70

**City**

1965

pískovec

50 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.24 (+ vyobr.)

71

**Dvojice**

1965

pískovec

50 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.23

72

**Hlava III**

1965

mramor

19 cm

ztraceno

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.27



73

**Hry**

1965

křemen, žula, vápenec

? (3 kusy)

soukromá sbírka

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.25 (+ část. vyobr.)



74

**Kámen**

1965

pískovec

?

?

soukromý zdroj



75

**Malý pomník**

1965

mramor

25,5 cm

?

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.19



76

**Oběť**

1965

dřevo

100 cm

ztraceno

kat. výst. č.37. Praha 1971



77

**Pomník pomníku**

1965

pískovec

134 cm

OG v Liberci, ?

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.20 (+ vyobr.)



78

**Pomník pomníků (?)**

1965

pískovec

v.68 cm

OG v Liberci, P 189

OG v Liberci; kat. výst. č.69 Bochum 1992



**79****Poutník**

1965

dřevo

118 cm

zničeno

kat. výst. č.37. Praha 1971

**80****Pro sny**

1965

mramor

25 cm

?

kat. výst. č.37. Praha 1971

**81****Sen**

1965

černý mramor

25 cm

?

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.28

**82****Socha**

1965

dřevo

?

zničeno?

kat. výst. č.22. Liberec, Skupina 7 1966

**83****Stéla I**

1965

pískovec

58 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.17

**84****Stéla II**

1965

pískovec

47 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.18





85

**Torzo**

1965

mramor

25 cm

?

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.22

86

**Úleva**

1965

pískovec

50 cm

?

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.21

87

**Ležící torzo**

1965-1966

pískovec

55 x 80 cm

GVU Litoměřice, P-101

GVU Litoměřice, foto J.H.



88

**Figurální instalace v Litoměřicích I.**

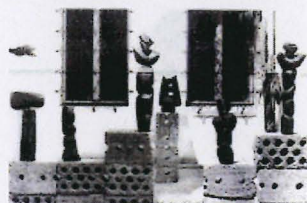
1966

dřevo

7 ks

zničeno

soukromý zdroj



89

**Figurální instalace v Litoměřicích II**

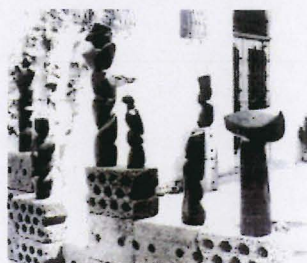
1966

dřevo

7 ks

zničeno

soukromý zdroj



90

**Hlava V**

1966

jasan

153 cm

Západočeská galerie v Plzni, P 242

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.31 (+ vyobr.)





**91**  
**Jistota v nejistotě (Všechno je jinak)**  
1966  
jasan  
120 cm

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.35

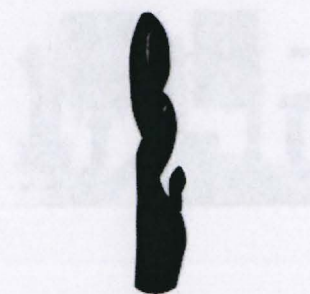
**92**  
**Kámen**  
1966  
pískovec  
45 cm  
?

kat. výst. č.37. Praha 1971



**93**  
**Nejistota**  
1966  
lípá  
65 cm

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.32



**94**  
**Pochybnost**  
1966  
buk  
65 cm

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.30



**95**  
**Proměna**  
1966  
mramor  
15 cm  
?

kat. výst. č.37. Praha 1971



**96**  
**Prostor**  
1966  
dřevo  
?  
soukromá sbírka

kat. výst. č.69 Bochum 1992



**97**  
**Sám**  
1966  
jasan  
77 cm

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.29

**98**  
**Sám**  
1966  
mramor  
22 cm

ztraceno

kat. výst. č.37. Praha 1971

**99**  
**Situace**  
1966  
pískovec  
d.82 cm  
soukromá sbírka

soukromý zdroj, foto J.H.



**100**  
**Sloup**  
1966  
lípa  
73 cm

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.33 (+ vyobr.)



**101**  
**Sloupek**  
1966  
pískovec  
75 cm

kat. výst. č.37. Praha 1971

**102**  
**Začátek**  
1966  
lípa  
100 cm

kat. výst. č.16. Praha 1966, č.k.34



**103**

**Kalvárie**

1968

dřevo

v. 174 cm

GVU Litoměřice, Dp-135

zapůjčeno městským úřadem v Litoměřicích, realizováno pro výstavu Socha a město

kat. výst. č.37. Praha 1971



**104**

**Dva kameny (Ruce)**

1967-1968

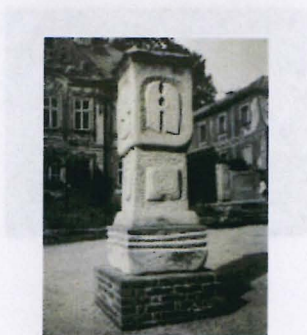
pískovec

a) v. 41 cm, d. 73 cm

b) v. 80 cm, d. 44 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.37. Praha 1971



**105**

**Mezník (Morový sloup)**

1968

pískovec

v. 250 cm

GVU Cheb, P 67

kat. výst. č.55. Praha GHMP 1989; kat. výst. č.69 Bochum 1992



**106**

**Sloupek**

1968

pískovec, mramor

v. 90 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.49. Praha Atrium 1984, č.k.: 2



**107**

**Zastavení (Kříž)**

1968

kámen

dvě části, obě v. 95 cm; š. 91 cm

MU Olomouc, P-403a, P-403b

dvě ramena kříže, oboustranný reliéf

MU Olomouc, kat. výst. č.69 Bochum 1992



**108**

**Hrací stůl**

1969

dřevo

54 cm

zničeno

kat. výst. č.37. Praha 1971



109

**Křeslo a sloup**

1969

dřevo

204 cm

zničeno

realizováno pro výstavu Socha a město

kat. výst. č.37. Praha 1971



110

**Labyrint**

1969

dřevo

40 cm

ztraceno

kat. výst. č.37. Praha 1971



111

**U zdi**

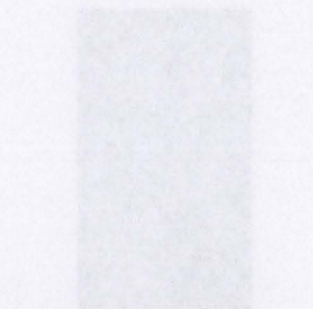
1969

dřevo

40 cm

ztraceno

kat. výst. č.37. Praha 1971



112

**Zvonice pro Jana Palacha**

1969

pískovec

v. 420 cm

vápencový lom St. Margarethen, Burgenland, Rakousko  
realizace pro Symposium evrop. sochařů v St. Margarethen

kat. výst. č.49. Praha Atrium 1984, č.k.: 1



113

**Polštář pro sny**

1969-72

serpentin

24 x 25 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



114

**Balíčky**

70. léta

opuka

3 ks

soukromá sbírka

soukromý zdroj



**115****Balík**

70. léta

opuka

?

soukromá sbírka

soukromý zdroj

**116****Kámen**

70. léta

mramor

d. 26 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj

**117****Kolovrátek**

70. léta

dřevo a kov

117 x 63 x 30 cm (stejně jako Váhy?!)

soukromá sbírka

kat. výst. č. 95. Praha 2001

**118****Kolovrátek II.**

70. léta

dřevo, kov

?

soukromá sbírka

soukromý zdroj

**119****Korále**

70. léta

slivenecký mramor

v. 28 cm, průměr 20 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj

**120****Malý sloupek**

70. léta

vápenec

v. 17 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj



121

**Plod v regálu**

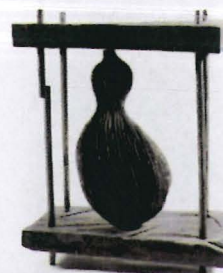
70. léta

dřevo

?

soukromá sbírka

soukromý zdroj



122

**Podzim – Zelenina**

(7 částí)

70. léta

patinované dřevo

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



123

**Polštář**

70. léta

slivenecký mramor

28 x 11 x 26 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



124

**Postel**

70. léta

mahagonové dřevo

26 x 183 x 81 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



125

**Regál**

70. léta

polychromované dřevo

164 x 70 x 33 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



126

**Regál Dvě ruce**

70. léta

dřevo

?

soukromá sbírka

soukromý zdroj





**127**  
**Regál s draperií**  
 70. léta  
 dřevo  
 ?  
 soukromá sbírka

soukromý zdroj



**128**  
**Regál s rukou a draperiemi**  
 70. léta  
 dřevo  
 ?  
 soukromá sbírka

soukromý zdroj



**129**  
**Regál s rukou a draperiemi -dvojitý**  
 70. léta  
 dřevo  
 ?  
 soukromá sbírka

soukromý zdroj



**130**  
**Skříňka na nožkách**  
 70. léta  
 mahagonové dřevo  
 78 x 56 x 30 cm  
 soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



**131**  
**Sloupek s otisky**  
 70. léta  
 slivenecký mramor  
 v. 19 cm  
 soukromá sbírka

soukromý zdroj

**132**  
**Sloupek šedý s otisky**  
 70. léta  
 mramor  
 v 40 cm, š. 11 cm  
 soukromá sbírka

soukromý zdroj



133

**Stolek s balíčkem**

70. léta

patinované dřevo, opuka

45 x 78 x 49 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



134

**Stolička**

70. léta

mahagonové dřevo

35 x 53 x 27 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



135

**Stůl s čepicí a balíčkem**

70. léta

patinované dřevo

83 x 74 x 49 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



136

**Šroub**

70. léta

dřevo

?

soukromá sbírka

soukromý zdroj



137

**Tajemná skříňka**

70. léta

patinované dřevo

130 x 53 x 22 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



138

**Váhy (Hruška a jablko)**

70. léta

dřevo a kov

117 x 63 x 30 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001





139

**Vlna**

70. léta

slivenecký mramor

19 x 45 x 16 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001

140

**Zrcadlo**

70. léta

dřevo a zrcadlové sklo,

40 x 18 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001

141

**Konce I.**

kol. 1970

opuka

50 cm

ztraceno

kat. výst. č.37. Praha 1971

142

**Konce II.**

kol. 1970

opuka

25 cm

ztraceno

kat. výst. č.37. Praha 1971

143

**Konce III.**

kol. 1970

opuka

23 cm

ztraceno

kat. výst. č.37. Praha 1971

144

**Křivoklát**

kol. 1970

pískovec

?

soukromá sbírka

soukromý zdroj





**145**

**Hlava**

1970

slivenecký mramor

d.46 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.37. Praha 1971

**146**

**Hlavice**

1970

opuka

75 cm (cca 120 cm)

zničeno

kat. výst. č.37. Praha 1971



**147**

**Květ I**

1970

opuka

23 cm

ztraceno

kat. výst. č.37. Praha 1971

**148**

**Květ II**

1970

opuka

18 cm

ztraceno

kat. výst. č.37. Praha 1971

**149**

**Květ III**

1970

opuka

20 cm

ztraceno

kat. výst. č.37. Praha 1971



**150**

**Lebka I**

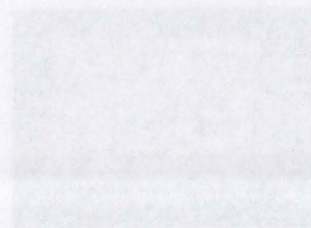
1970

opuka

15 cm

zničeno

kat. výst. č.37. Praha 1971



**151**  
**Lebka II.**  
 1970  
 opuka  
 27 cm

zničeno  
 kat. výst. č.37. Praha 1971

**152**  
**Lebka III**  
 1970  
 opuka  
 23 cm  
 soukromá sbírka

kat. výst. č.37. Praha 1971

**153**  
**List**  
 1970  
 opuka  
 50 cm

zničeno  
 kat. výst. č.37. Praha 1971

**154**  
**Lusk**  
 1970  
 opuka  
 37 cm

zničeno  
 kat. výst. č.37. Praha 1971

**155**  
**Plod**  
 1970  
 opuka  
 40 cm  
 soukromá sbírka

kat. výst. č.37. Praha 1971

**156**  
**Reliéf**  
 1970  
 slivenecký mramor  
 40 x 50 cm  
 soukromá sbírka

kat. výst. č.37. Praha 1971





157

**Reliéf**

1970

slivenecký mramor

60 x 32 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.37. Praha 1971



158

**Sloupek s otiskem ruky**

1970

mramor

v.42 cm

GHMP, P-957

GHMP, kat. výst. č.55. Praha GHMP 1989; kat. výst. č.69 Bochum 1992



159

**Způsob samoty**

1970

slivenecký mramor

d.50 cm

?

kat. výst. č.37. Praha 1971

160

**Lampa**

1971

opuka

v. 38 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



161

**Balík**

1972

slivenecký mramor

17 x 22 x 55 cm

NG v Praze, P-6892

NG



162

**Lebka**

1972

opuka

d. 35 cm

soukromá sbírka



kat. výst. č.49. Praha Atrium 1984, č.k.: 3; kat. výst. č.55. Praha GHMP 1989;

**163****Přítko**

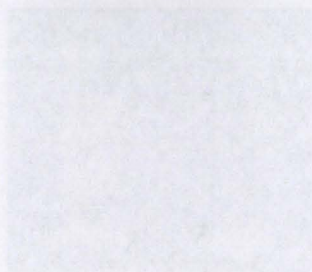
1972

pískovec

v. 68 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj

**164****Kámen**

1973

slivenecký mramor,

d. 42 cm

?

kat. výst. č.49. Praha Atrium 1984, č.k.: 4

**165****Polička s telefonem**

1975

patinované dřevo, telefon

23 x 30 x 25 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001

**166****Sloupek s otisky**

1975

vápenec

?

?

soukromý zdroj

**167****Sloupek s jednou kanelurou**

1975

slivenecký mramor

cca 27 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj

**168****Malá socha - sloupek**

1976

mramor

?

soukromá sbírka

soukromý zdroj



169

**Polštář**

1976

bílý mramor

34 x 42 x 18 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.49. Praha Atrium 1984, č.k.: 5; kat. výst. č.95. Praha 2001



170

**Regál s dopisem**

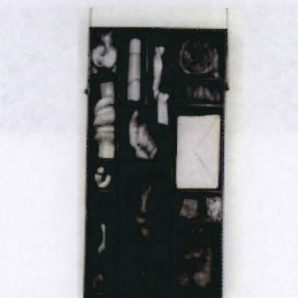
1976

patinované dřevo

73 x 35 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



171

**Regál s rukou a rukavicí**

1976

dřevo, kůže

42 x 20 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



172

**Regál se záclonou a lebkou**

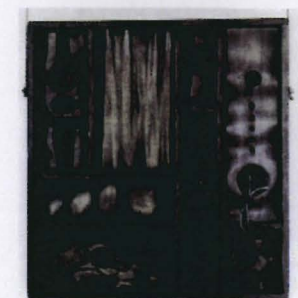
1976

patinované dřevo

46 x 42 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



173

**Sloupek**

1976

vračanský vápenec

v. 40 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.49. Praha Atrium 1984, č.k.: 7



174

**Stéla**

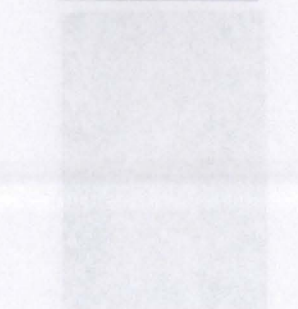
1976

zbuzanský mramor

v.92

soukromá sbírka

kolektivní výstava 78/1985 - Praha 1985 - katalog (sborník)





175

**Harlekýn**

1979

vračanský vápenec

v. 27 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.55. Praha GHMP 1989



176

**Kap Arkona**

1979

mramor

d.78 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.49. Praha Atrium 1984, č.k.: 6



177

**Na pokraji**

1979

slivenecký mramor, žula

v.14 cm, dvě části

GHMP, P-960

kat. výst. č.55. Praha GHMP 1989



178

**Sloupek**

konec 70.let

jugoslávský mramor

v. 42 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj



179

**Sloupek**

80.léta

zelený mramor

v. 30 cm, š.7 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj



180

**Sloupek s jednou kanelurou**

80.léta (?)

carrarský mramor

70 x 8 x 8 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.89 Brno 1998



**181**

**Balíček**

1980

opuka

5 x 4 x 2,5 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj



**182**

**Stopy**

1980

bílý mramor

75 x 80 x 12 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



**183**

**Ubrus**

1980

bílý mramor

75 x 60 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.49. Praha Atrium 1984, č.k.: 11; kat. výst. č.95. Praha 2001



**184**

**Fotoaparát – Pocta Josefu Sudkovi**

1981

mramor

v.20 cm, š.15 cm, d.46 cm

NG v Praze, P-7980

kovový stojan

kat. výst. č.49. Praha Atrium 1984, č.k.: 9



**185**

**Prostor**

1981

mramor

?

soukromá sbírka

kat. výst. č.69 Bochum 1992



**186**

**Balík**

1982

bílý mramor

v.15 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.49. Praha Atrium 1984, vyobr.: přední strana kat.





**187**  
**Balík**  
1982  
slivenecký mramor  
30 x 50 x 25 cm  
soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



**188**  
**Kámen pro Hanu**  
1982  
bílý mramor  
17 x 25 cm  
soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



**189**  
**Malé velikonoce**  
1982  
patinované dřevo  
26 x 45 x 24 cm  
soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



**190**  
**Velikonoce**  
1982  
bílý mramor  
50 x 62 x 42 cm  
GHMP

kat. výst. č.55. Praha GHMP 1989; kat. výst. č.95. Praha 2001



**191**  
**Bílé pitítko**  
1984  
ruský mramor  
30 x 30 x 60 cm  
soukromá sbírka

kat. výst. č.49. Praha Atrium 1984, č.k.: 13, kat. výst. č.95. Praha 2001



**192**  
**Dvojice II**  
1985  
mramor  
v.28 cm  
soukromá sbírka

kat. výst. č.55. Praha GHMP 1989



193

**Spára**

1985

mramor

v. 6 cm

GHMP, P-1341



GHMP, kat. výst. č.69 Bochum 1992

194

**Cumel**

1986

opuka

v 88cm, š 40cm, d 31,5cm

OG v Liberci, P 288



OG v Liberci; kat. výst. č.55. Praha GHMP 1989; kat. výst. č.69 Bochum 1992, kat. výst. č.95. Praha 2001

195

**Malý balík**

1986

slivenecký mramor

11 x 19 x 15 cm

soukromá sbírka



kat. výst. č.95. Praha 2001

196

**Malý cumel**

1986

patinované dřevo

v. 25 cm

soukromá sbírka



kat. výst. č.95. Praha 2001

197

**Malý sloupek pro Barboru**

1986

slivenecký mramor

?

soukromá sbírka



kat. výst. č.69 Bochum 1992

198

**Malý balík**

1986

slivenecký mramor

11 x 19 x 15 cm

soukromá sbírka



kat. výst. č.95. Praha 2001



**199**  
**Dvojčinnost I**  
 1986-87  
 opuka  
 42 x 15 x 24  
 soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



**200**  
**Tři kameny s kanelováním**  
 1986-87  
 slivenecký mramor  
 deska 30 x 20 cm  
 soukromá sbírka

kat. výst. č.55. Praha GHMP 1989



**201**  
**Černý kámen**  
 1987  
 serpentín  
 d. 21 cm  
 soukromá sbírka

kat. výst. č.84. Hranice 199



**202**  
**Dvojice**  
 1987  
 kosořský mramor  
 2 kusy: d. 19 cm a) v. 19,5 cm, b) v. 5,5 cm  
 NG v Praze, P-8102

NG



**203**  
**Moje tajemství**  
 1987  
 dřevo  
 ?

realizace na sympoziu v Trjavně  
 kat. výst. č.55. Praha GHMP 1989



**204**  
**Penelope**  
 1987  
 bílý mramor  
 v. 100 cm  
 soukromá sbírka

soukromý zdroj



205

**Pohyb VII**

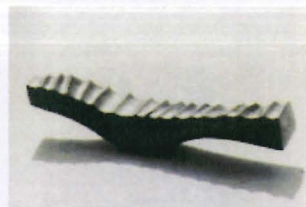
1987

suchomastský mramor

d.29 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.69 Bochum 1992; kat. výst. č.84. Hranice 1997



206

**Vnitřní sloup**

1987

slivenecký mramor

113 x 19 x 20 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



207

**Zátíší s chlebem**

1987

slivenecký mramor, vápenec

3 části: v. 15 cm, základna: 65 x 49 cm

NG v Praze, P-8489

NG; kat. výst. č.69 Bochum 1992



208

**Asymetrický kámen**

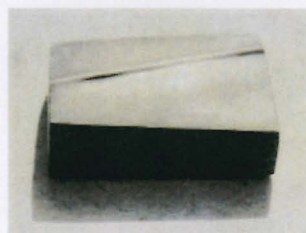
1988

žula

d.28 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.55. Praha GHMP 1989



209

**Doteky**

1988

zbuzanský mramor

v.20 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.55. Praha GHMP 1989



210

**Dvojedinost II**

1988

mramor

55 x 34 x 10 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001





**211**  
**Kámen**  
1988  
suchomastský mramor  
v. 10 cm  
soukromá sbírka

kat. výst. č. 55. Praha GHMP 1989



**212**  
**Kámen pro radost**  
1988  
řecký mramor  
v. 34 cm, d. 27 cm, š. 21 cm  
OG v Liberci, P 255

OG v Liberci; kat. výst. č. 69 Bochum 1992; č. 75. Litoměřice 1993; č. 98. Liberec 2002



**213**  
**Moje tajemství, malá verze**  
1988 (obr.)  
patinované dřevo  
v. 135 cm  
soukromá sbírka

malá verze (velké provedení v Trjavně – viz Symposia), kat. výst. č. 95. Praha 2001



**214**  
**Perforovaný kámen I**  
1988  
carrarský mramor  
43 x 50 x 15 cm  
soukromá sbírka

kat. výst. č. 95. Praha 2001



**215**  
**Pohyb IV**  
1988  
mramor  
v. 24 cm  
soukromá sbírka

kat. výst. č. 69 Bochum 1992



**216**  
**Záda**  
1988  
suchomastský mramor  
?  
soukromá sbírka

kat. výst. č. 69 Bochum 1992



217

**Bílý kámen**

1989

mramor

24,5 x 20 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.69 Bochum 1992



218

**Brána - pohyb**

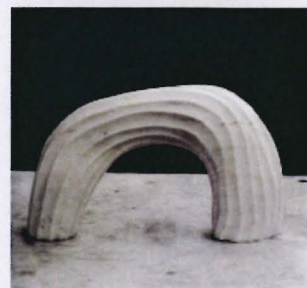
1989

carrarský mramor

37 x 60 x 14 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



219

**Kámen pro Zuzanu**

1989

mramor

?

soukromá sbírka

z článku M.Klivara, Sochařství přírodního symbolismu, Architekt 49/1990, č.4, s.79



220

**Kanelka**

1989

mramor

v. 129 cm

GU Karlovy Vary, S 310

GU Karlovy Vary; kat. výst. č.55. Praha GHMP 1989; kat. výst. č.69 Bochum 1992



221

**Linie**

1989

mramor

85 x 5 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.69 Bochum 1992



222

**Linie II.**

1989

mramor

85 x 5 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.69 Bochum 1992





**223**  
**Linie III**  
1989  
mramor  
94 x 8 cm  
soukromá sbírka

kat. výst. č.69 Bochum 1992



**224**  
**Pohyb (pro Hanu)**  
1989  
slivenecký mramor  
22 x 29 x 10 cm  
soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



**225**  
**Pohyb IV**  
1989  
mramor  
?  
soukromá sbírka

kat. výst. č.69 Bochum 1992



**226**  
**Tělo – Malá múza I**  
1989  
jugoslávský mramor  
50 x 40 cm  
GVU Litoměřice, P-517

kat. výst. č.95. Praha 2001



**227**  
**Černý kámen I**  
90.léta  
černý mramor  
v.11 cm, š.30 cm  
soukromá sbírka

soukromý zdroj



**228**  
**Černý kámen II**  
90.léta  
černý mramor  
v.16 cm, š.18 cm  
soukromá sbírka

soukromý zdroj



229

**Černý kámen III**

90. léta

černý mramor

v. 16 cm, š. 13 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj



230

**Černý sloupek**

90. léta

serpentin

?

soukromá sbírka

soukromý zdroj



231

**Dvojice**

90. léta

černý mramor

a) v. 18 cm, š. 17 cm

b) v. 18 cm, š. 16 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj



232

**Dvojice**

90. léta

mramor

v. 19,5 cm; 23 cm

GHMP, P-1340

GHMP, foto J.H.



233

**Kanelka malá**

90. léta

carrarský mramor

d. 43 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj



234

**Kréta VI**

90. léta

mramor

?

soukromá sbírka

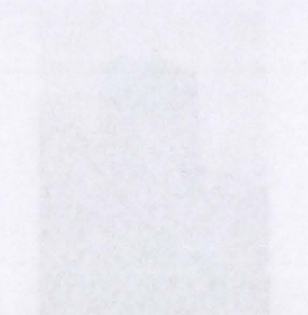
soukromý zdroj





**235**  
**Krik srdce -studie**  
 90.léta  
 mramor  
 v.16 cm, š.6 cm  
 soukromá sbírka

soukromý zdroj



**236**  
**Lodka**  
 90.léta  
 mramor  
 v.6 cm, d.19 cm  
 soukromá sbírka

soukromý zdroj



**237**  
**Lodka bílá**  
 90.léta  
 carrarský mramor  
 d.44 cm, š.13 cm  
 soukromá sbírka

soukromý zdroj



**238**  
**Lodka bílá zlomená**  
 90.léta  
 carrarský mramor  
 d.45 cm, š.13 cm  
 soukromá sbírka

soukromý zdroj



**239**  
**Tělo**  
 90.léta  
 kralický mramor  
 ?  
 soukromá sbírka

soukromý zdroj



**240**  
**Tělo VI**  
 90.léta  
 mramor  
 v.42 cm, š.20 cm  
 soukromá sbírka

soukromý zdroj



241

**Tři figury**

90.léta

mramor

a) v.20 cm; b) v.22 cm; c) v.32 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj



242

**Sloupek**

90. léta

carrarský mramor

27 x 8 x 8 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj



243

**Zlomený kámen**

90.léta

carrarský mramor

v.8 cm, š.20 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj



244

**Kámen**

1990

rakouský serpentin

38,5 x 15 x 12 cm

NG v Praze, P-8490

NG



245

**Monolog**

1990

mramor

?

soukromá sbírka

soukromý zdroj



246

**Pomník pomníkům**

1990

mramor

(3 díly), v. I. 80 cm, II. 68 cm, III. 69 cm

Galerie Klatovy-Klenová, inv.č. P-375

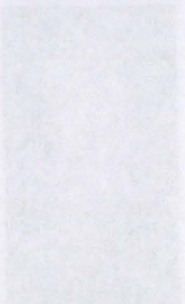
Galerie Klatovy-Klenová





**247**  
**Prohnutý**  
 1990  
 mramor  
 ?  
 soukromá sbírka

kat. výst. č.69 Bochum 1992



**248**  
**Rozhovor**  
 1990  
 nehodivský mramor  
 v.220 cm  
 Galerie Klatovy-Klenová, inv.č. P-374

Galerie Klatovy-Klenová



**249**  
**Soustředování**  
 1990  
 serpentín  
 v. 25 cm  
 soukromá sbírka

kat. výst. č.84. Hranice 1997



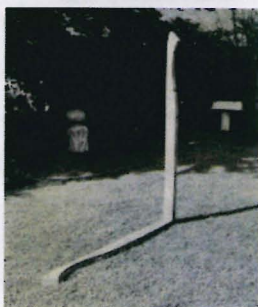
**250**  
**Tělo I**  
 1990  
 opuka  
 41 x 20 x 12 cm  
 soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



**251**  
**Tělo - Malá můza II**  
 1990  
 carrarský mramor  
 v. 30 cm  
 ČMVU

kat. výst. č.69 Bochum 1992



**252**  
**Vertikála - Stín**  
 1990  
 slivenecký mramor  
 v. 220 cm  
 soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



253

**Bez názvu (Dobrý den, Syke)**

1991

carrarský mramor

?

realizace na Symposiu Formen für Europa – Formen aus Stein v Syke/Brémy

kat. výst. č.95. Praha 2001



254

**Chleba**

1991

slivenecký mramor

průměr 26 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



255

**Obzor - Závěj**

1991

carrarský mramor

21 x 92 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



256

**Sloupek**

1991

mramor

?

soukromá sbírka

návrh pro kašnu Kounického paláce v Praze

kat. výst. č.80. Ostrava 1995-1996



257

**Spojení**

1991

mramor

?

soukromá sbírka

kat. výst. č.69 Bochum 1992



258

**Terpsychoré**

1991

carrarský mramor

v.95 cm

Městské divadlo v Syke/Brémy, Německo

realizace ze symposia Formen für Europa – Formen aus Stein v Syke/Brémy, Německo

H.S., Sochařské sympozium, Ateliér 1992, č.2, s.9



**259****Velké kanelury**

1991

hořícký pískovec

?

soukromá sbírka

realizace na sympoziu v Hořicích

kat. výst. č.75. Litoměřice 1993

**260****Bílý kámen**

1992

mramor

18 x 11 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.91. Praha-AMU 2000

**261****Dlouhý kámen**

1992

slivenecký mramor

94 x 6 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.69 Bochum 1992

**262****Fanano I**

1992

mramor

?

Fanano, Itálie

realizace na sympoziu ve Fananu, Itálie, I.cena poroty

soukromý zdroj

**263****Fanano II**

1992

mramor

?

Fanano, Itálie

realizace na sympoziu ve Fananu, Itálie, I.cena poroty

soukromý zdroj

**264****Chleba II**

1992

slivenecký mramor

?

soukromá sbírka

kat. výst. č.69 Bochum 1992



**265**  
**Kámen pro pět prstů**  
1992  
slivenecký mramor  
?  
soukromá sbírka

kat. výst. č.69 Bochum 1992



**266**  
**Kréta I**  
1992  
kosořský mramor  
?  
soukromá sbírka

kat. výst. č.69 Bochum 1992



**267**  
**Kréta II**  
1992  
kosořský mramor  
?  
soukromá sbírka

kat. výst. č.69 Bochum 1992



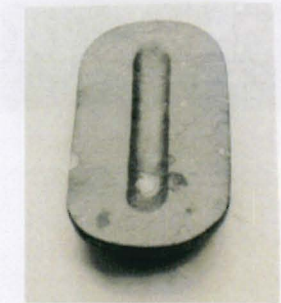
**268**  
**Lod' - Styx**  
1992  
suchomastský mramor  
?  
soukromá sbírka

kat. výst. č.69 Bochum 1992



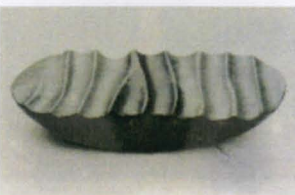
**269**  
**Lod' - večer**  
1992  
slivenecký mramor  
?  
soukromá sbírka

kat. výst. č.69 Bochum 1992

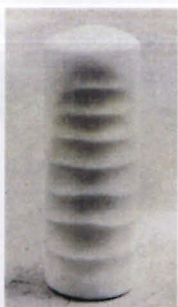


**270**  
**Lod'-vlnky**  
1992  
suchomastský mramor  
?  
soukromá sbírka

kat. výst. č.69 Bochum 1992







**271**  
**Malý nakloněný sloupek**  
 1992  
 mramor  
 ?  
 soukromá sbírka

kat. výst. č.69 Bochum 1992



**272**  
**Měsíční kámen**  
 1992  
 mramor  
 ?  
 soukromá sbírka

kat. výst. č.69 Bochum 1992



**273**  
**Nad ránem (Splývání)**  
 1992  
 carrarský mramor  
 39 x 43 x 5 cm (?)  
 GBR Louny

kat. výst. č.91. Praha-AMU 2000



**274**  
**Pocta Boštíkovi**  
 1992  
 mramor  
 10 x 10 x 11 cm  
 soukromá sbírka

kat. výst. č.91. Praha-AMU 2000



**275**  
**Pohyb - zvíře**  
 1992  
 slivenecký mramor  
 ?  
 soukromá sbírka

kat. výst. č.69 Bochum 1992



**276**  
**Pro pana L.**  
 1992  
 slivenecký mramor  
 ?  
 soukromá sbírka

kat. výst. č.69 Bochum 1992

277

**Saturnův kámen**

1992

slivenecký mramor

?

soukromá sbírka

kat. výst. č.69 Bochum 1992



278

**Sloupek pro Hanu**

1992

slivenecký mramor

72 x 9 x 6 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



279

**Spára**

1992

suchomastský mramor

d. 52 cm

GVU Litoměřice, P-554

kat. výst. č.55. Praha GHMP 1989; kat. výst. č.69 Bochum 1992



280

**Zavlnění – Obzor**

1992

carrarský mramor

35 x 90 cm

ČMVU

?



281

**Hlava - pohádka pro Annu**

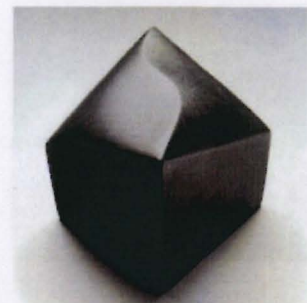
1993

žula

?

soukromá sbírka

kat. výst. č.89. Brno 1998



282

**Kréta III**

1993

alabastr

37 x 17 x 18 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001







**283**  
**Obětní kámen I**  
1993  
slivenecký mramor  
průměr 31 cm  
soukromá sbírka

soukromý zdroj, foto J.H.



**284**  
**Pomník pomníku**  
1993  
bílý mramor  
100 x 27 cm  
soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



**285**  
**Sloup**  
1993  
carrarský mramor  
?  
Varralo Sensia, Itálie, soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



**286**  
**Zavlňení**  
1993  
mramor  
v.30 cm, d.100 cm, š.8,5 cm  
OG v Liberci, P 256

kat. výst. č.95. Praha 2001



**287**  
**Čertovo kopyto**  
1994  
mramor  
?  
soukromá sbírka  
realizace na sympoziu Džbán v Hředli u Rakovníka  
internetový odkaz: [www.http://www.rabasgallery.cz/dzban/](http://www.rabasgallery.cz/dzban/)



**288**  
**Dvojjednost III**  
1994  
mramor  
?  
soukromá sbírka  
realizace na sympoziu Džbán v Hředli u Rakovníka  
internetový odkaz: [www.http://www.rabasgallery.cz/dzban/](http://www.rabasgallery.cz/dzban/)

289

**Labilita**

1994

mramor (?)

?

soukromá sbírka

kat. výst. č.89. Brno 1998



290

**Lusk**

1994

slivenecký mramor

50,5 x 15 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



291

**Nad ránem II (Splývání)**

1994

mramor bardiglio (dvě části)

39 x 44 x 1 cm, 39 x 43,5 x 4 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001 kat. výst. č.91. Praha-AMU 2000



292

**Pnutí**

1994

mramor

?

soukromá sbírka

realizace na sympoziu Džbán v Hředli u Rakovníka

internetový odkaz: [www.http://www.rabasgallery.cz/dzban/](http://www.rabasgallery.cz/dzban/)

293

**Pohyb v kruhu**

1994

mramor

?

soukromá sbírka

realizace na sympoziu Džbán v Hředli u Rakovníka

internetový odkaz: [www.http://www.rabasgallery.cz/dzban/](http://www.rabasgallery.cz/dzban/)

294

**Pro radost (Průhled)**

1994

mramor

v.29 cm, š.40 cm

soukromá sbírka

realizace na sympoziu Džbán v Hředli u Rakovníka

kat. výst. č.95. Praha 2001;

internetový odkaz: [www.http://www.rabasgallery.cz/dzban/](http://www.rabasgallery.cz/dzban/)





**295**  
**Sloup - Lotova žena**  
 1994  
 slivenecký mramor  
 ?  
 soukromá sbírka

kat. výst. č.92. Praha, Pražský Hrad 2000



**296**  
**Sova**  
 1994  
 mramor  
 ?  
 soukromá sbírka  
 realizace na sympoziu Džbán v Hředli u Rakovníka  
 internetový odkaz: [www.rabasgallery.cz/dzban/](http://www.rabasgallery.cz/dzban/)



**297**  
**Kréta V**  
 1995  
 alabastr  
 37 x 17 cm  
 soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



**298**  
**Kréta VI**  
 1995  
 alabastr  
 33 x 30 x 31 cm  
 soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



**299**  
**Linie**  
 1995  
 carrarský mramor  
 d.81 cm  
 soukromá sbírka

kat. výst. č.84. Hranice 1997; kat. výst. č.89. Brno 1998



**300**  
**Obětní kámen**  
 1995  
 carrarský mramor  
 průměr 40 cm  
 soukromá sbírka

kat. výst. č.91. Praha-AMU 2000



301

**Prohnutý kámen**

1995

šedý mramor

18,5 x 41 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj, foto J.H.



302

**Prohnutý kámen II**

1995

carrarský mramor

?

soukromá sbírka, Švýcarsko

soukromý zdroj



303

**Relikviář (Ruka)**

1995

nehodivský mramor

d. 48 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.91. Praha-AMU 2000, kat. výst. č.95. Praha 2001



304

**Stůl**

1995

žula

?

realizace ze symposia v Milevsku, umístěno v parku Stromovka v Českých Budějovicích

Žulové sympozium Milevsko 1995, kat. symposia v Milevsku



305

**Stůl-Ubrus**

1995

carrarský mramor

?

soukromá sbírka, Švýcarsko

soukromý zdroj



306

**Tělesnost I**

1995

nehodivský mramor

d. 191 cm, v. 30 cm, š. 32 cm

Galerie Klatovy-Klenová, inv.č. P-398

Galerie Klatovy-Klenová



**307****Tělesnost II**

1995

nehodivský mramor

d. 49 cm, v. 12 cm

Galerie Klatovy-Klenová, inv.č. P-399

Galerie Klatovy-Klenová

**308****Tělo II**

1995

mramor

68 x 38 x 8 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001

**309****Tělo III**

1995

mramor

59 x 30 x 12

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001; kat. výst. č.91. Praha-AMU 2000P

**310****Touha**

1995

slivenecký mramor

v. 40, š. 50 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001; kat. výst. č.91. Praha-AMU 2000

**311****Touha II**

1995

šedý mramor

28 x 37 x 8 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001

**312****Hlava**

1996

kralický mramor

27 x 50 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



**313**  
**Kámen pro dvě ruce (Co s tím)**

1996

mramor

40 x 20 x 20 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.89 Brno 1998



**314**  
**Tělo V**

1996

kralický mramor

v. 42,5, š. 21 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001; kat. výst. č.91. Praha-AMU 2000



**315**  
**Vahadlo**

1996

dřevo

?

realizace ze symposia v parku Stromovka v Českých Budějovicích, kde je také umístěno

Sculpture symposium Stromovka, kat. symposia v Českých Budějovicích, 1996



**316**  
**Černý chleba**

1997

radotínský černý vápenec

21,5 x 21,5 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj, foto J.H.



**317**  
**Černý kámen s kanelurou**

1997

radotínský černý vápenec

24 x 29 x 7 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj, foto J.H.



**318**  
**Král**

1997

kralický mramor

v. 98 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.91. Praha-AMU 2000







319  
Lebka  
1997  
radotínský černý vápenec  
d. 23 cm

kat. výst. č.91. Praha-AMU 2000



320  
Obětní kámen II, III, IV  
1997-1998  
bílý mramor  
a) d. 50 cm; b) 72 x 11 cm; c) 52 x 12,5 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj, foto J.H.



321  
Sloupek na kruhovém základě  
1997  
kosořský mramor  
v. 32 cm  
soukromá sbírka

soukromý zdroj, foto J.H.



322  
Tři králové  
1997  
dřevo  
?  
Klášter-Hradiště  
realizace na sympoziu v Klášteře-Hradišti  
soukromý zdroj



323  
Viklan  
1997  
mramor  
průměr 18 cm  
soukromá sbírka

kat. výst. č.91. Praha-AMU 2000



324  
Vlna  
1997/98  
králícký mramor  
v. 28 cm  
soukromá sbírka

kat. výst. č.91. Praha-AMU 2000

**325**

**Anděl**

1998

králícký mramor

v. 76 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001; kat. výst. č.91. Praha-AMU 2000



**326**

**Král**

1998

králícký mramor

98 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.91. Praha-AMU 2000



**327**

**Krétá IV.**

1998

králícký mramor

16 x 28 x 21 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001



**328**

**Mírný pohyb**

1998

králícký mramor

d. 60,5 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.91. Praha-AMU 2000



**329**

**Perforovaný kámen**

1998

králícký mramor

27 x 50 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001; kat. výst. č.91. Praha-AMU 2000



**330**

**Pohyb**

1998

králícký mramor

v.10 cm, š.42 cm, d.9 cm

OG v Liberci, P 285

OG v Liberci, foto J.H





**331****Sloupek**

1998

kralický mramor

v. 180 cm, š. 12 cm, d. 9 cm

OG v Liberci, P 283

kat. výst. č.95. Praha 2001; kat. výst. č.91. Praha-AMU 2000

**332****Stéla – světlo**

1998

nehodivský mramor

v. 40 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001

**333****Bez názvu (Poslední kámen)**

1999

kralický mramor

44 x 15 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.91. Praha-AMU 2000

**334****Kámen pro Annu**

1999

vepická žula

d. 118 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj, foto J.H.

**335****Košilka**

1999

carrarský mramor

122 x 26 x 40 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001; kat. výst. č.91. Praha-AMU 2000

**336****Křik srdce**

1999

carrarský mramor

v. 98 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001; kat. výst. č.91. Praha-AMU 2000

**337**

**Velká červená kanelura**

1999 (?)

andesit

25 x 57 x 20 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.95. Praha 2001







## 14.2. Katalog medailí a užité tvorby

---

Pro katalog medailí a užité tvorby je třeba vytvořit seznam medailí, které byly uděleny v roce 2023. Seznam medailí by měl být uspořádán podle druhu medaile (například podle materiálu, velikosti, tvaru, atd.) a podle osoby, které byla udělena. Každá medaile by měla být doplněna fotografií a krátkým popisem.

V katalogu medailí a užité tvorby je třeba uvést také informace o osobě, které byla medaile udělena, a o události, ke které byla udělena. Tyto informace by měly být uvedeny v tabulce, která bude součástí katalogu.

- Seznam medailí
- Seznam osob
- Seznam událostí
- Seznam medailí
- Seznam osob
- Seznam událostí
- Seznam medailí
- Seznam osob
- Seznam událostí



Tento katalog si nedělá ambice na kompletní soupis všech medailí, které Jiří Seifert za svého života vytvořil, zejména proto, že medaile pro něj měly často donační funkci a velké množství se jich tudíž nachází rozptýleně v mnoha soukromých sbírkách Seifertových přátel a známých (možná dokonce více, než jich zbylo v autorově pozůstalosti). Celkový počet těchto drobných plastik by tak jistě dosáhl několika stovek.

### **Vysvětlivky:**

Hesla v katalogu jsou řazena vzestupně podle roku vzniku a dále podle abecedy. Každé z hesel dodržuje pevnou strukturu, kdy každý řádek obsahuje vždy konkrétní informaci. Význam jednotlivých řádků je následující:

- ① katalogové číslo
- ② název
- ③ rok vzniku
- ④ materiál
- ⑤ rozměry
- ⑥ lokace
- ⑦ poznámka (popis)
- ⑧ publikace (zdroj informace a fotografie)



1

**Diptych**

1966

břidlice

2 ks, 15 x 7,5 cm

soukromá sbírka

jednostranné

z textu J.Seiferta, Úvaha o břidlici, 1986, in: kat. výst. č. 55. Praha GHMP 1989

2

**Triptych - Erotika I**

1966

břidlice

3 ks, 15 x 7,5 cm

soukromá sbírka

jednostranné

soukromý zdroj

3

**Triptych - Erotika II**

1966

břidlice

3 ks, 15 x 7,5 cm

soukromá sbírka

jednostranné

soukromý zdroj



4

**Čas**

1968

břidlice

9,5 cm

NG v Praze, P-6015



NG; Česká a slovenská medaile 1508-1968, kat. výst., NG Praha, NG Bratislava 1969,  
text V.Procházka, s.73, č.k.717 (+ vyobr.)

5

**Dvojice**

1968

břidlice

6,5 cm

soukromá sbírka

Česká a slovenská medaile 1508-1968, kat. výst., NG Praha, NG Bratislava 1969, text  
V.Procházka, s. 73, č.k. 714

6

**Hana**

1968

břidlice

9 cm

soukromá sbírka

Česká a slovenská medaile 1508-1968, kat. výst., NG Praha, NG Bratislava 1969, text  
V.Procházka, s. 73, č.k. 715



7

**Chrámek**

1968

břidlice

v.16 cm, š.15 cm, h.9,5 cm

soukromá sbírka

složeno ze sedmi oboustranných reliéfních destiček

soukromý zdroj; z textu J.Seiferta, Úvaha o břidlici, 1986, in: kat. výst. č.55. Praha

GHMP 1989

8

**Intimní**

1968

břidlice

5,5 cm

soukromá sbírka

Česká a slovenská medaile 1508-1968, kat. výst, NG Praha, NG Bratislava 1969, text  
V.Procházka, s.73, č.k.719

9

**Medaile s kryptogramem**

1968

břidlice

12 cm

soukromá sbírka

NG; Česká a slovenská medaile 1508-1968, kat. výst, NG Praha, NG Bratislava 1969,  
text V.Procházka, s.73, č.k.711

10

**Milenci**

1968

břidlice

8 cm

soukromá sbírka

Česká a slovenská medaile 1508-1968, kat. výst, NG Praha, NG Bratislava 1969, text  
V.Procházka, s.73, č.k.718

11

**Oblak a socha**

1968

břidlice

13 cm

NG v Praze, P-6014



NG; Výtvarné umění 20, 1970, s.9, k čl. V.Procházka, O čes. a svět. medaili, s.10-15



12

**Přísloví**

1968

břidlice

11,5 cm

NG v Praze, P-6016

avers - nápis do kruhu: LEPŠÍ RÁNY OD PŘÍTELE, NEŽ LÍBÁNÍ OD NENÁVIDĚJÍCÍHO,  
uprostřed 4 do sebe nezapadající tvary, revers: uzel v rámečku  
NG; Česká a slovenská medaile 1508-1968, kat. výst, NG Praha, NG Bratislava 1969,  
text V. Procházka, s.73, č. 710



13

**Přísloví**

1968

břidlice

8,5 cm

soukromá sbírka

Česká a slovenská medaile 1508-1968, kat. výst, NG Praha, NG Bratislava 1969, text  
V. Procházka, s.73, č.k.713

14

**Vanitas**

1968

břidlice

13 cm

soukromá sbírka

Česká a slovenská medaile 1508-1968, kat. výst., NG Praha, NG Bratislava 1969, text  
V. Procházka, s.73, č.k.712

15

**Zopyros**

1968

břidlice

9,5 cm

NM 5/81a

revers: ZOPYROS

NM, foto J.H.



16

**Zvěrokruh**

1968

břidlice

8 cm

soukromá sbírka

Česká a slovenská medaile 1508-1968, kat. výst., NG Praha, NG Bratislava 1969, text  
V. Procházka, s. 73, č.k.716



17

**Labyrint**

1968-1970

břidlice

?

soukromá sbírka

soukromý zdroj



18

**Bunin**

70. léta

břidlice

11,1 cm

MU Olomouc, M-778

avers: BUNIN, revers ARX FORTUNA

MU Olomouc



19

**Polštář**

70. léta

břidlice

?

soukromá sbírka

soukromý zdroj



20

**Svícen**

1970

bronz

10 cm

soukromá sbírka

revers: JSV

avers: MCMLXX

soukromý zdroj



21

**Zopyros**

1970

bronz

9,5 cm

soukromá sbírka

revers: ZOPYROS

avers: JSV

soukromý zdroj

22

**Krystal**

1975

břidlice

?

soukromá sbírka

?



23

**Kvěť**

1976

břidlice

10,8 cm

NM 5/81b

NM, foto J.H.



24

**Malá abeceda**

kol 1976

břidlice

12,2 cm

NM 5/82

avers: a

NM, foto J.H.



25

**150 let Časopisu Národního muzea**

1977

bronz

6 cm

NM

avers: 150 LET ČASOPISU NÁRODNÍHO MUZEA V PRAZE, revers: VĚDOU A OSVĚTOU  
KE PROSPĚCHU VLASTI

NM, foto J.H.



26

**Doteky III**

1978

břidlice

10 cm

NM 8/87

NM, foto J.H.



27

**K maturitě**

kol. 1978

břidlice

9,5 cm

MU Olomouc, M-1060

avers: 4 IV MCMLXXVIII

MU Olomouc



28

**Bez názvu (Prolínání)**

1979

břidlice

?

soukromá sbírka

?



**29****Dotěky**

1979

břidlice

8,3 cm

NG v Praze, P-7068

avers: dvě dotýkající se polokoule v pozitivu a v negativu, revers: zvlněný povrch  
NG**30****Haně k výstavě G. Flegel**

1979

břidlice

10,6 cm

soukromá sbírka

revers: Haně k výstavě G. Flegel 4.XII.1979

soukromý zdroj

**31****Chirochitia**

kol.1979

břidlice

10,5 cm

MU Olomouc, M-909

avers: CHIROCHITIA

MU Olomouc

**32****J+H+B**

kol.1979

břidlice

7,3 cm

MU Olomouc, M-911

MU Olomouc

**33****John Evans**

1979

břidlice

11 cm

NG v Praze, P-7067

avers: JOHN EVANS, uprostřed kruh ve čtverci, revers: C. CANTIA a půdorys jakési opevněné stavby (?)

NG

**34****List**

1979

břidlice

9,7 cm

soukromá sbírka

revers: PODZIM MCMLXXIX

soukromý zdroj



35

**Natura semper viva**

kol.1979

břidlice

10,3 cm

MU Olomouc, M-910

revers: NATURA SEMPER VIVA

MU Olomouc



36

10

80.léta

břidlice

?

soukromá sbírka

revers: 10

soukromý zdroj



37

**Aqua**

80.léta

břidlice

12 cm

soukromá sbírka

avers: AQUA

kat.výst. č. 96. Louny 2004



38

**Bonaventura**

80.léta

břidlice

14,1 cm

soukromá sbírka

revers: BONAVENTURA

avers: závěs

soukromý zdroj



39

**Draperie/domino**

80.léta

břidlice

13,5 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj



40

**Flétna a závěs**

80.léta

břidlice

13,2 cm

soukromá sbírka

revers: flétna

avers: závěs

soukromý zdroj





41

**Hana a Ludvík**

80. léta

břidlice

13,8 cm

soukromá sbírka

revers: HANA A LUDVÍK

avers: závěs

soukromý zdroj



42

**Kdo je všude není nikde**

80. léta

břidlice

?

soukromá sbírka

revers: KDO JE VŠUDE NENÍ NIKDE

soukromý zdroj



43

**Otisky**

80. léta

břidlice

7,5 cm

soukromá sbírka

revers: otisky prstů

avers: otisk a perforace

soukromý zdroj



44

**Svobodu nelze simulovat**

80. léta

břidlice

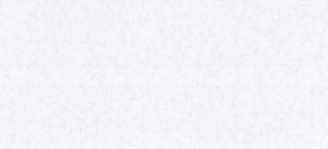
?

soukromá sbírka

revers: SVOBODU NELZE SIMULOVAT

avers: otisky, uprostřed otvor skrz kámen

soukromý zdroj



45

**Vlny II**

80. léta

břidlice

?

soukromá sbírka

soukromý zdroj



46

**Vlny III**

80. léta

břidlice

?

soukromá sbírka

soukromý zdroj



47

**Zářezy**

80. léta

břidlice

?

soukromá sbírka

soukromý zdroj



48

**21 let**

1980

břidlice

9,6 cm

soukromá sbírka

revers: ÚNOR 21 LET 1980

soukromý zdroj

49

**21 roků**

1980

břidlice

10,8 cm

soukromá sbírka

revers: 21. NOR 1980 21 ROKŮ

soukromý zdroj



50

1980

břidlice

15x7,5 cm

soukromá sbírka

revers: HANA HLAVÁČKOVÁ MCMXL

avers: 1980

soukromý zdroj



51

**Malíř Vladimír Komárek**

1980

břidlice

11 cm

NG v Praze, P-7870

popis VLADIMÍR KOMÁREK 10 SRPNA MCMXXVIII

NG



52

**1981**

1981

břidlice

9,6 cm

soukromá sbírka

revers: 1981

soukromý zdroj



**53****Adolf Loos**

1981

bronz

?

Liberec, Prostor k poctě architekta Adolfa Loose  
 pamětní medaile, součást realizace, avers: ADOLF LOOS STUDOVAL V LETECH  
 1892 – 1897 NA PRŮMYSLOVÉ ŠKOLE V LIBERCI  
 soukromý zdroj

**54****Léto 1981**

1981

břidlice

11 cm

soukromá sbírka

revers: LÉTO MCMLXXXI

soukromý zdroj

**55****Liberec 1981, k poctě Adolfa Loose**

1981

železnobrodská břidlice

9 cm

OG v Liberci, P 284

na aversu: 1981 / LIBEREC

OG v Liberci

**56****Hypnos**

1982

břidlice

11 cm

soukromá sbírka

avers: HYPNOS

Procházka, V, Medaile a plaketa, Praha 1984, s. 70

**57****Jana**

1983

břidlice

8,8 cm

soukromá sbírka

revers: JANA

avers: 1983

soukromý zdroj

..

**58****Moře II**

1983

břidlice

10x9 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.49. Praha Atrium 1984, č.k.: 16



59

**Převázaná**

1983

břidlice

11,3cm

NG v Praze, P-8101

NG



60

**Šněrovaná**

1983

břidlice

12 cm

NG v Praze, P-8100



NG; kat. výst. č.49. Praha Atrium 1984, č.k.: 10

61

**Hana**

1984

břidlice

?

soukromá sbírka

revers: Hana 1934 12.V. TÁBOR 1989

soukromý zdroj



62

**Moře I**

1984

břidlice

Prům. 10 cm

soukromá sbírka



kat. výst. č. 49. Praha Atrium 1984, č.k.: 15

63

**Moře III**

1984

břidlice

Prům. 10 cm

soukromá sbírka



kat. výst. č.49. Praha Atrium 1984, č.k.: 17

64

**Plaketa**

1984

břidlice

10 x 10 cm

soukromá sbírka

?

kat. výst. č.49. Praha Atrium 1984, č.k.: 14



**65****Rujana**

1984

břidlice

9,8 cm

soukromá sbírka

revers: 23. 29. ÚNOR 1984

soukromý zdroj

**66****Vánoce 1985**

1985

břidlice

ovál: d.14,2 cm, š.9 cm

soukromá sbírka

revers: VÁNOCE 1985

soukromý zdroj

**67****Záda (Prsty)**

1985

břidlice

10,5 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.97. Liberec 2002

**68****Hany 1986**

1986

břidlice

9,3 cm

soukromá sbírka

revers: HANY 1986

soukromý zdroj

**69****1986**

1986

břidlice

?

soukromá sbírka

soukromý zdroj

**70****Advent 1987**

1987

břidlice

11,1 cm

soukromá sbírka

revers: ADVENT 1987

soukromý zdroj



71

**Ulita - PODZIM 1987**

1987

břidlice

7,9 cm

soukromá sbírka

revers: PODZIM 1987

soukromý zdroj

72

1988

1988

břidlice

8,1 cm

soukromá sbírka

revers: 1988

soukromý zdroj

73

**Aby tě to už nebolelo**

1988

břidlice

10 cm

soukromá sbírka

revers: ABY TĚ TO UŽ NEBOLELO

soukromý zdroj

74

**Bez názvu**

1988

břidlice

12,5 cm

soukromá sbírka

kat.výst. č. 96. Louny 2003

75

**Velikonoce 1988**

1988

břidlice

9,8 cm

soukromá sbírka

revers: VELIKONOCE 1988

avers: VELKÝ PÁTEK 1.IV.

soukromý zdroj

76

**Zima 1988**

1988

břidlice

12,5 cm

soukromá sbírka

revers: ZIMA JE LETOS MÍRNÁ, ALE HANA JE OD VÁNOC DOMA S BOLAVÝMI ZÁDY

kat. výst. č.55. Praha GHMP 1989, kat. výst. č.97. Liberec 2002



**77****Proměna**

1989

břidlice

ovál 11,5 cm

soukromá sbírka

revers: PROMĚNA

avers: DIVNÝ ÚNOR 1989

soukromý zdroj

**78****Tak a je to 30**

1989

břidlice

10,8 cm

soukromá sbírka

revers: TAK A JE TO 30, 1989

soukromý zdroj

**79****Co to vlastně máme a nemáme rádi**

1990

břidlice

?

soukromá sbírka

revers: CO TO VLASTNĚ MÁME A NEMÁME RÁDI

avers: ÚNOR 1990

soukromý zdroj

**80****25.april**

?

břidlice

10 cm

soukromá sbírka

revers: 25. APRIL

soukromý zdroj

**81****A.**

?

břidlice

7,4 cm

soukromá sbírka

revers: A.

soukromý zdroj

**82****Erotika I**

?

břidlice

10 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj



83

**Erotika II**

?

břidlice

11 cm

soukromá sbírka

revers: 14 (?)

soukromý zdroj

84

**Eva**

?

břidlice

5,8 cm

soukromá sbírka

revers: EVA

soukromý zdroj

85

**H - nedokončená**

?

břidlice

8,8 cm

soukromá sbírka

revers: H

soukromý zdroj

86

**Hana**

?

břidlice

9,5 cm

soukromá sbírka

revers: HANA

soukromý zdroj



87

**Hana - Krystal**

?

břidlice

10 cm

soukromá sbírka

revers: HANA

soukromý zdroj



88

**Hana (Terč)**

?

břidlice

5,2 cm

soukromá sbírka

revers: Hana

soukromý zdroj

**89****Haně**

?

břidlice

11,5 cm

soukromá sbírka

revers: HANĚ

soukromý zdroj

**90****L (Kanelury)**

?

břidlice

12 cm

soukromá sbírka

revers: L

soukromý zdroj

**91****MCMLIV**

?

břidlice

7,4 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj

**92****Na cestu**

?

břidlice

8,9 cm

soukromá sbírka

revers: NA CESTU

soukromý zdroj

**93****Nenávist vzbuzuje sváry**

?

břidlice

9,7 cm

GHMP, P-959

GHMP; kat. výst. č.97. Liberec 2002

**94****Páteř**

?

břidlice

8,8 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj



95

**PRO HANU**

?

břidlice

4,3 cm

soukromá sbírka

revers: PRO HANU

soukromý zdroj

96

**Proč**

?

břidlice

9,8 cm

soukromá sbírka

revers: PROČ

avers: PROTOŽE VÁM DĚKUJU PANE HUTKA

soukromý zdroj

97

**Prsty a zářezy**

?

břidlice

9,8 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj



98

**Tak jako známým ostrovem**

?

břidlice

9,6 cm

soukromá sbírka

revers: TAK JAKO ZNÁMÝM OSTROVEM, ALE I LABYRINTEM

soukromý zdroj



99

**Terra - Aqua**

?

břidlice

10,5 cm

GHMP, P-958

GHMP

100

**Vlny**

?

břidlice

10,2 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj





101

**Vlny (Proud)**

?

břidlice

10 x 9,5 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj



102

**Vlny, prsty a hřebík**

?

břidlice

11,2 cm

soukromá sbírka

kat. výst. č.97. Liberec 2002



103

**Závěsy a provazy**

?

břidlice

6 ks, 15x7,5 cm

soukromá sbírka

soukromý zdroj



A

**Šperkovnice**

1958

dřevo, mosaz, broušený achát

v.6 cm, d.24 cm, š. 13 cm)

soukromá sbírka

soukromý zdroj



B

**šperky – přívěsky**

50. – 70. léta

břidlice

cca 3 ks

soukromé sbírky

soukromý zdroj

C

**šperky – náušnice**

50. léta

kov, email

2 páry

soukromá sbírka

soukromý zdroj



## D

**šperky – přívěsky**

50. léta

kov, email

2 ks

soukromá sbírka

soukromý zdroj



## E

**šperky – pásek**

50. léta

dřevo, provázek

1 ks

soukromá sbírka

soukromý zdroj



## F

**šperky – pásek**

50. léta

kov, email, provázek

1 ks

soukromá sbírka

soukromý zdroj



## G

**šperky – prsteny**

50. léta

dřevo

3 ks

soukromá sbírka

soukromý zdroj



## H

**šperky – přívěsky**

50. léta

dřevo, kůže

cca 12 ks

soukromá sbírka

soukromý zdroj





**I**  
**Dva přívěsky**  
 80. léta  
 břídlíce  
 2 ks  
 a) 7,5 x 4,3 cm  
 b) 9,2 x 3,5 cm  
 soukromá sbírka

soukromý zdroj



## 15. English Summary

---

Jitka Hlaváčková:

### The Sculptural Work of Jiří Seifert

The present thesis focuses on sculptural work of Jiří Seifert and its evolution within the context of Czech and European art of the 2nd half of 20th century. It contains a detailed study on sources of inspiration and circumstances of Seifert's work as well as sculptor's artistic curriculum. The latter is divided into three main periods following the evolution of his artistic activity. Due to sculptor's personal engagement, these periods match closely with the recent political history of Czechoslovakia.

The 1st period, that comprehends the author's seek for own artistic expression, dates since the beginning of his studies at the Academy of Applied Arts in Prague and culminates in the abstract artworks inspired by Jean Arp and Henry Moor. Its final point is marked by the execution of the Belfry for Jan Palach (1969) sculpted during the symposium in St. Margarethen, Austria. It is also during this event when Seifert meets Karl Prantl, an Austrian sculptor who influences him in his work forever since.

The 2nd period that is marked by the limited possibility of realization extends between the years 1970 and 1989. On one hand Seifert turns back to the private world and looks for inspiration emerging out of personal life and feelings while, on the other hand, he also gets new impulses from pre-historic art and 17th century Dutch painting. Also the new material – marble shows itself as very important inspiration source.

The 3rd period is a time of intense artistic activity frequently relied to the sculptural symposiums; Seifert's work shows clear tendency towards a meditative attitude and rather abstract expression. It's also time of his public activities and engagement (e.g. was elected as a chairman of the Mánes association).

The final period is marked by his gradually deteriorating health but still, the sudden death comes in the middle of sculptor's diligent work. During this period the main line of sculptural work in marble, sandstone, arenaceous marl and wood is closely accompanied first by creation of slate medals (playing the role of a sculptural diary) replaced later in the 90s by colored ink drawings.

Moreover, the study is completed with a catalogue of Seifert's sculptural work comprising 400+ items, list of individual and group exhibitions and symposiums he took part in, list of works realized in the public spaces, list of his works owned by public institutions and an exhaustive bibliographical listing. The addendum is formed by the most important own texts of Jiří Seifert.